This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

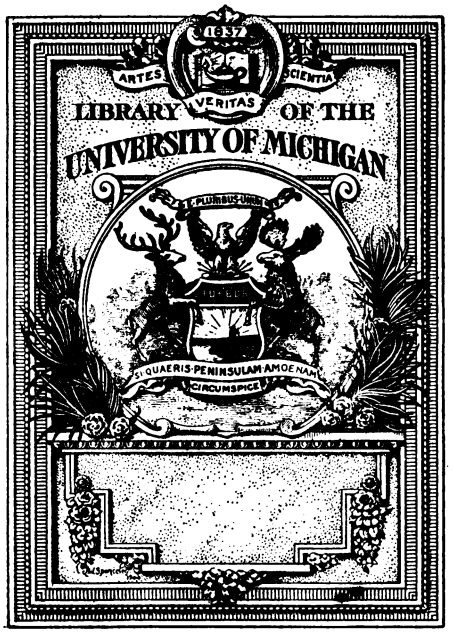
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

831
V97

Vossler
Das deutsche
Madrigal

University of Michigan.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

8
V

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN VON

Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München.

und

Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg.

VI. HEFT.

DAS DEUTSCHE MADRIGAL,

GESCHICHTE SEINER ENTWICKELUNG BIS IN DIE MITTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

VON

KARL VOSSLER.

WEIMAR
VERLAG VON EMIL FELBER
1898.

Ladenpreis 3.50 M.; Subskriptionspreis 3 M.

Ankündigung.

Litterarhistorische Forschungen.

Herausgegeben

von

Dr. Josef Schick,

o. ö. Professor an der Universität München

und

Dr. M. Freiherr v. Waldberg,

a. o. Professor an der Universität Heidelberg.

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Litteraturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Litteraturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Litteraturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Litterarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften, von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elisabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4 M., Subskriptionspreis 3,50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6. — M., Subskriptionspreis 5,20 M.

Fortsetzung Seite 3.

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. **JOSEF SCHICK**,
o. ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

UND

Dr. **M. Frhr. v. WALDBERG**,
a. o. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

VI. HEFT.

KARL VOSSLER,

DAS DEUTSCHE MADRIGAL, GESCHICHTE SEINER ENTWICKELUNG BIS IN DIE MITTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

WEIMAR
VERLAG VON EMIL FELBER
1898.

DAS DEUTSCHE MADRIGAL,

GESCHICHTE SEINER ENTWICKELUNG BIS IN DIE MITTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

VON

KARL VOSSLER.

WEIMAR
VERLAG VON EMIL FELBER
1898.

Alle Rechte vorbehalten.

Meinen

lieben Eltern

in

ewiger Dankbarkeit

gewidmet.

Inhalt.

Seite

orwort IX

inleitung: Das Madrigal in Italien 1

a) Anfänge und erste Blüte des Madrigals in Italien . 1

b) Zweite Blüte des Madrigals in Italien 3

c) Das Wort Madrigal 10

as Madrigal in Deutschland bis auf Caspar Ziegler (1653) 13

aspar Ziegler 43

ie unmittelbaren Nachfolger Zieglers 51

as Madrigal bei den galanten Dichtern 85

a) Madrigalische Masse in dramatischen Gedichten und verwandten Formen 85

b) Madrigalone und madrigalische Oden 100

c) Madrigal und Epigramm 105

d) Die galanten Madrigalisten 113

e) Die letzten Madrigalisten 145

chlussbetrachtung 159

egister 161

Vorwort.

Wackernagel hat durch seine Monographie des deutschen Hexameters auf die Vorteile aufmerksam gemacht, welche der litterarhistorischen Forschung erwachsen aus der zusammenfassenden Darstellung der Schicksale einer metrischen Form, und dieser ersten Anregung hat Welti mit seiner Geschichte des Sonetts Folge geleistet. Meine Arbeit will — ohne dass sie sich schmeichelte mit den beiden genannten Werken in Concurrenz treten zu dürfen — nur einen bescheidenen Beitrag abgeben zur Geschichte der Dichtungsformen, und reiht sich an Wackernagel und Welti insofern an, als auch sie eine von aussen in die deutsche Litteratur hereingetragene Form zum Gegenstand hat und deren allmähliche Einbürgerung in Deutschland darzustellen versucht. Die historische Bedeutung des Madrigals ist allerdings schon anderweitig in mehr oder weniger summarischen Abhandlungen richtig gewürdigt worden, aber es fehlte noch eine eingehendere Kenntnis der successiven Aufnahme und Vermischung des Madrigals, sowie eine genauere Abgrenzung seiner so äusserst wandelbaren Form; auch was die Motive betrifft, hoffe ich teils durch kurze Inhaltsangaben, teils durch thunlichst reiche Beiziehung der italienischen und französischen Madrigallitteraturen einiges Wissenswerte beigebracht zu haben. Eine umfassende Behandlung aber der galanten Motive war überflüssig gemacht durch das grundlegende Werk: die galante Lyrik von M. v. Waldberg. — Indem ich davon

ausging, dass die eigentlich historische Bedeutung des Madrigals ihren Grund hat in der Fülle verwandter Formen, die sich aus ihm heraus entwickelte, und indem ich fand, dass dieser Prozess schon in Italien, und nicht zum wenigsten unter der kräftigen Mitwirkung der Musik sich vollzogen hat, empfahl es sich, eine kurze Skizze der Schicksale des Madrigals in seiner Heimat vorauszuschicken. Mit dem endgiltigen Sieg der madrigalischen Formen über das Madrigal selbst hört denn auch diese historische Bedeutung auf, und so bot sich mir als natürliche Grenze für eine Geschichte des deutschen Madrigals ungefähr die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich ausschliesslich meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Max Freiherrn von Waldberg. Unter seinen Augen habe ich diesen meinen ersten wissenschaftlichen Versuch ausgearbeitet, unschätzbare Winke bin ich seinem sachkundigen Rate schuldig, und eine ganz wesentliche Förderung liess er mir zuteil werden, indem er mir seine reiche Privat-Bibliothek mit der liebenswürdigsten Freigebigkeit zur Verfügung stellte. Ihm vor allen gebührt darum mein herzlichster und aufrichtigster Dank, dessen ich ihn hier versichern möchte. Ferner bin ich der Heidelberger Universitätsbibliothek zu grösstem Danke verpflichtet. All meine Wünsche und Nachfragen fanden die entgegenkommendste Berücksichtigung, und ohne die bereitwillige Unterstützung der hiesigen Bibliothek wäre es mir unmöglich gewesen, meine Arbeit zu raschem Abschluss zu führen. Es sei mir daher gestattet, den Herren Beamten der hiesigen Universitätsbibliothek meinen verbindlichsten Dank auszusprechen, insbesondere dem Herrn Geheimen Hofrat Prof. Dr. Zangenmeister. Weiterhin habe ich den Bibliotheken von Göttingen, Stuttgart, Berlin, Strassburg, Wolfenbüttel, Dresden, Königsberg, München, Zwickau,

Florenz, Amsterdam und Leyden meinen Dank abzustatten.

Der Lücken, welche die Arbeit da und dort aufweist, bin ich mir wohl bewusst, und weiss mich nur einigermassen zu entschuldigen mit der Schwierigkeit das Material beizuschaffen, sowie mit der verhältnismässig kurzen Zeit, die mir zur Verfügung stand, da ich die Arbeit zur Erlangung des Doktorgrades verwenden wollte. Ganz besonders bedauere ich, die wichtige und offenbar in Deutschland vielbenutzte italienische Madrigalsammlung Il Gareggiamento Poetico erst ganz spät, als der Druck nahezu beendigt war, in meinen Besitz bekommen zu haben. Ich musste mich daher begnügen, auf die Bedeutung dieser Sammlung in einer nachträglich eingeschalteten Anmerkung (p. 135) hinzuweisen.

Heidelberg, 7. November 1897.

Karl Vossler.

Einleitung.

Das Madrigal in Italien.

a) Anfänge und erste Blüte des Madrigals in Italien.

Das Madrigal ist aus der italienischen Volksdichtung hervorgegangen; die ersten uns erhaltenen Proben weisen uns nach Mittelitalien und wurden Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben.

Als Vertreter dieser Dichtungsgattung sind ausser Petrarca und Boccaccio besonders Franco Sachetti, Niccolò Soldanieri, Alessio di Guido Donati und Bindo d'Alesso Donati zu nennen; ausserdem sind uns mehrere Madrigale unbekannter Autoren des 14. Jahrhunderts erhalten[1]).

Der metrische Bau des Madrigals ist sehr einfach und durchsichtig: er fügt sich aus 2—3 Terzetten elfsilbiger Verse zusammen und wird in der Regel von 2, selten 4, unter sich gereimten Hendekasyllaben abgeschlossen. Antonio da Tempo, der Verfasser der ersten italienischen Poetik (1332), erblickt übrigens kein wesentliches Merk-

[1]) Veröffentlicht und besprochen finden sich diese Madrigale bei Giosuè Carducci, Studi letterari, Livorno 1874 p. 374 ff. G. Carducci, Cantilene e ballate, strambotti e madrigali. Pisa 1871. Antonio Capelli, Poesie musicali dei secoli XIV, XV, XVI. Bologna 1868. F. Trucchi Poesie italiane di dugento autori. Prato 1846 vol II.

mal des Madrigals in diesen abschliessenden Reimpaaren, welche er „Retornelli" nennt[1]). und es ist wahrscheinlich, dass die einfachere Form, das Madrigal ohne den pointirten Abschluss, die ursprünglichere gewesen sei. Die das Madrigal konstituirenden Terzette wurden anfangs vermutlich nur lose aneinandergereiht, und erst die kunstmässigen Dichter, speziell Petrarca, haben sie durch den Reim untereinander verschlungen, ohne dass jedoch damit der durchgehende Reim je obligatorisch geworden wäre[2]). Als Grundtypus wäre also anzusetzen: abb, cdd, eff, (gg), (hh). Es sind zahlreiche Variationen und Komplikationen möglich[3]). In einigen Madrigalen treten neben dem elfsilbigen auch die siebensilbigen Verse auf, und da schon A. d. Tempo (a. a. O.) Madrigale anführt, die ausschliesslich aus solchen bestehen, so liegt die Vermutung nahe, dass das Eindringen des Siebensilblers ziemlich früher anzusetzen sei, als gewöhnlich geschieht[4]).

Die metrische Form unserer Dichtungsgattung war also schon im 14. Jahrhundert sehr dehnbar, so dass es nicht Wunder nehmen darf, wenn man im Madrigal des 16. Jahrhunderts kaum mehr eine Spur des alten Grundtypus entdecken wird. — Schon von Anfang an war das Madrigal zum musikalischen Vortrag bestimmt, und zwar wurde es meist zwei- bis dreistimmig gesungen. Sacchetti hat selbst einige seiner Madrigale in Musik gesetzt, und

---

[1]) A. d. Tempo, Delle Rime volgari, per cura di G. Grion. Bologna 1868 p. 140.

[2]) Nur Petrarca hat ihn streng durchgeführt. Boccaccio, Sacchetti und die beiden Donati gestatten sich hin und wieder bis zu 3 reimlosen Versen.

[3]) Vgl. H. Schuchardt, Ritornell und Terzine. Halle 1875. p. 134 ff. Eine knappe Darstellung der Haupttypen giebt Tommaso Casini, le forme metriche italiane 2 ed. Firenze 1890, p. 47 ff.

[4]) Gaspary, Gesch. d. ital. Literatur 1888. Band II, p. 76. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg 1893, p. 438.

die Codices geben gewöhnlich nur die Namen der Komponisten mit dem Vermerk: — „sonum dedit", ohne die Verfasser der Texte zu nennen.

Was die Stoffe unserer Dichtungsform angeht, so waren sie ursprünglich durchaus volkstümlicher, geradezu bäuerlicher Natur. Von Feldern, von Schafen und Rindern, von Jagd und Wild, und natürlich auch nicht zum Wenigsten von der Liebe wurde da gesungen in der einfachen Sprache des Bauern. Bald lauschte der Bürger dem Landmann die Weise ab, und in seinem Munde wurde das Madrigal zur humorvollen Sonntagjäger-Poesie, wie Carducci sehr hübsch ausführt[1]). Als weiterhin die gelehrten Dichter sich dieser ausserordentlich beliebt gewordenen Gattung bemächtigten, ward sie zur klassischen Idylle, bekam allegorischen und platonisch-erotischen Charakter und diente zum Ausdruck eines individuellen Gefühls. Doch behielt man fast immer die ländliche Szenerie bei, und erst als das Madrigal auch auf moralische, geistliche, satyrische und politische Stoffe angewendet und gnomisch zugespitzt wurde, verlor es teilweise sogar dieses letzte Zeichen seiner Herkunft, verleugnete seinen lyrischen Charakter und verfiel damit auch gegen Anfang des 15. Jahrhunderts dem Untergang, um 100 Jahre später zu neuer Blüte su erstehen.

b) Zweite Blüte des Madrigals in Italien.

Das Interesse für das Madrigal war im 15. Jahrhundert fast ganz geschwunden, doch kann keinem Zweifel unterliegen, dass es im Verborgenen ein kümmerliches Dasein weiterfristete. Erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts taucht es ganz plötzlich und in grosser Zahl wieder auf, und zwar zunächst als eine Schöpfung der niederländischen Tonkünstler, welche die damalige

[1]) Studi letterari a. a. O.

italienische Musik fast unumschränkt beherrschten. Nur die populäre weltliche Musik hatte ihre Freiheit den Kontrapunktisten gegenüber zu behaupten und den innigen Kontakt mit der Volkspoesie zu wahren gewusst. Die Villanelle, Villotte und besonders die Frottole wurden eifrig gepflegt und während der ersten Jahrzehnte des Cinquecento in Sammelwerken veröffentlicht. Die Kompositionsweise der Frottolisten, welche sich streng an den Strophenbau des Gedichtes anschliesst, war grundverschieden von dem kunstvollen Tongewebe polyphoner Kontrapunktik [1]), und erst das Madrigal war dazu bestimmt, eine Verschmelzung des uritalienischen „architektonischen" Stils mit der nordischen, „organischen" Technik herbeizuführen. Zu dieser hohen Mission war das Madrigal vorzüglich geeignet, indem es durch seinen regellosen Versbau einerseits der freien Entfaltung des Kontrapunkts Raum gab, während andererseits seine Kürze und der feststehende zweizeilige Abschluss eine freierfundene, klar hervortretende und periodisirte Melodie zu fordern schienen. Die erste uns erhaltene Madrigalsammlung erschien 1533 in Rom [2]), worauf in den Jahren 1537 und folgende zahllose andere in rascher Folge entstanden. — Dank den Bestrebungen zur Reform der katholischen Kirchenmusik (Tridentiner Konzil) kam es ausser Gebrauch, geistliche Weisen auf weltliche Liedertexte anzuwenden, und dem Madrigal wurde dadurch seine selbständige Entwickelung gesichert, was sich auch äusserlich darin kundgiebt, dass es den ungünstigen Boden Roms verliess und seine eigentliche Pflanzstätte in Venedig fand, wo es von Hadrian Willaert

[1]) Näheres über die Frottole und deren Einfluss auf das Madrigal. cf. Rud. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. II. 1888. p. 427 ff.

[2]) E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Berlin 1892. Bd. II. p. 379.

(1527—62 Kapellmeister in S. Marco zu Venedig) und dessen Schülern Cyprian de Rore, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli und endlich von Luca Marenzio zur höchsten Blüte gebracht wurde. — In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehen noch ziemlich unvermittelt zwei Arten von Madrigalen nebeneinander her: in den einen wiegt die niederländische Manier vor, in den andern die italienische[1]). Besonders die Niederländer (unter denen auch verschiedene Italiener, z. B. Palestrina begriffen werden müssen) haben ihren ersten, als Madrigalen bezeichneten Kompositionen allerhand Gedichte, Canzonenstrophen, Balladen, Sestinen und Sonette zu Grunde gelegt; es hatte sich eine gewisse Kompositionsweise herausgebildet, die man schlechthin als die madrigalische bezeichnete; man verstand darunter die kunstmässige, mehrstimmige Musizirung eines beliebigen Textes. Wir haben daher, so oft immer die beiden Begriffe ineinander fliessen, sorgfältig zu unterscheiden zwischen dem Madrigal als Dichtungsform und dem Madrigal als musikalischer Gattung. — Schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts beherrschte das Madrigal die ganze weltliche Kunstmusik Italiens, ergriff dann rasch auch die geistliche, und Orazio Vecchi trug gar das komische Element in die madrigalische Musik hinein, und fand dabei zahlreiche Nachahmer. Das Madrigal war so sehr zur Hauptgattung geworden, dass Musikreformatoren wie Cyprian de Rore, Luca Marenzio, Don Carlo Gesualdo Fürst von Venosa und endlich Claudio Monteverde dasselbe ihren ersten chromatischen Versuchen zu Grunde legten. Auch Giulio Caccini detto Romano glaubte sein neues monodisches Prinzip der Welt nicht besser empfehlen zu können, als indem er den ersten Proben homophonen Gesangs madrigalische Texte

[1]) cf. Das Madrigal und Palestrina von Peter Wagner. Vierteljahrssch. f. Mus. wissensch. VIII. 1892. p. 427 ff, bes. p. 429.

unterschob[1]). Die am Anfang des 17. Jahrhunderts sich geltend machenden neuen Musikgattungen tragen denn auch als Produkte der genannten Reformen deutlich die Spuren ihrer madrigalischen Abkunft: ich meine die Oper und die Cantate.

Der Hauptanstoss zur Wiederbelebung des Madrigals ist also von der Musik ausgegangen. Obwohl die Komponisten, solange sie nur in kontrapunktlichen Kunststücken sich ergingen, über jeden beliebigen Text ein Madrigal zu schreiben vermochten, so machte sich doch, sobald die Musik wieder nach engerer Fühlung mit der poetischen Form hindrängte, nach und nach eine grosse Nachfrage nach Madrigalen in der Litteratur geltend. Allerdings beschäftigten sich schon Trissino, Minturno, Bembo, Fr. M. Molza, Veronica Gambara u. a. teils theoretisch teils schöpferisch mit dieser Dichtungsform, sie aber zur vollen Ausbildung geführt und mit einem Schlage in den weitesten Kreisen beliebt gemacht zu haben, ist das Verdienst des Giovan Battista Strozzi (il Vecchio) (1504—1571)[2]). Sofort ergoss sich eine wahre Sünflut von Madrigalen über ganz Italien. Ich nenne nur die bedeutendsten unter der Unzahl der Madrigalisten: Andrea Navagero, Luigi Cassola, Muzio Manfredi, Bernardino Baldi, Antonio Francesco Grazzini, Luigi Tansillo und als die bewundertsten Tasso, Guarino, Marino und Lemene.

Was die Form betrifft, so ist nicht unwahrscheinlich, dass die Kontrapunktisten bei ihrer Vernachlässigung aller architektonischen Gliederung ein Teil mitgeholfen haben,

[1]) Vgl. Ambros Geschichte der Musik. 2. Aufl. Leipzig 1881. IV, 67.

[2]) Madrigali di Giovambattista Strozzi. Firenze 1593. Die Sammlung, welche 300 Madr. enthält, wurde von den Nachkommen des Dichters, Lorenzo und Filippo Strozzi in Druck gegeben. Doch waren diese Dichtungen schon lange vor ihrer Veröffentlichung in den litterarischen Kreisen wohl bekannt, wie auch aus der Vorrede hervorgeht.

sie zu verwischen. Vergebens bemühten sich Trissino[1]) und Minturno[2]), bestimmte Regeln aufzustellen. Die Mischung der Formen war schon damals im Zug, und Bembo, als er auf das Madrigal zu sprechen kommt, weiss es nicht mehr anders zu definieren, als indem er sagt: „Libere poi sono quelle altre (rime), che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli; ma ciascuno, sì come a esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate“[3]). Aehnlich spricht sich Lodovico Dolce aus: „La regola dipende dal piacere dello Scrittore“.[4]) Girolamo Ruscelli macht einen schüchternen Versuch, nun doch einige Gesetze aufzustellen[5]), die aber meist unbeachtet blieben. Es würde zu weit führen, die zahlreichen und oft sich widersprechenden Stimmen all der Gelehrten Italiens über diesen Punkt zu vernehmen; im Grunde beweisen sie nur, dass eine bestimmte Regel nicht mehr aufzustellen war. Wollen wir nun doch eine annähernde Definition dieser schwankenden Form versuchen, so müssen wir uns mit der folgenden begnügen: Das Madrigal besteht aus 5 bis ca. 15 willkürlich gemischten Versen von 11 und 7 Silben; ausschliessliche Verwendung von Elf- oder Siebensilbern ist ebenfalls zulässig, aber relativ selten. Die Anordnung des Reims ist willkürlich, mehrfach wiederkehrender Reim, sowie reimlose Verse sind

[1]) Trissino, Poetica. Opere. Verona 1729. vol II. p. 78 ff.

[2]) Minturno, Dell'arte poetica. lib. III. Venezia 1563. p. 291 ff.

[3]) P. Bembo, Della volgar Lingua Libro II. Classici ital. vol X. Milano 1810. p. 302 f. Man beachte, dass schon Bembo hier die Bezeichnung Madrigal auf den verso sciolto überhaupt ausdehnt. Uebrigens fügt er hinzu: Quantunque alcuna qualità di madriali pur si trova, che non così tutta sciolta e libera è, come io dico.

[4]) I quattro libri delle osservazioni di M. Lod. Dolce . . . sesta ed. Vinegia 1560. p. 227.

[5]) Il Rimario del Signor Girolamo Ruscelli. Ausg. Venetia 1658. p. 82.

äusserst häufig; meist werden die beiden letzten Zeilen unmittelbar, oder wenigstens die 4 letzten paarweise oder verschränkt gebunden. Die Gliederung in Terzette ist also vollständig verwischt[1]) und von der alten Form sind thatsächlich nur noch die Schlussretornelli erhalten.

Auch die Stoffe des Madrigals scheinen mir von den Dichtern nicht ohne Rücksicht auf die Komponisten gewählt worden zu sein, vereinigten ja manche Madrigalisten beide Künste in sich, und gab es doch in jener musikfreudigen Zeit für den Dichter kein rascheres Mittel zum Ruhm, als die Flügel des Gesangs. In der That tragen die Madrigale eines Strozzi ganz den Charakter der Kompositionen eines Willaert und Marenzio: vornehme, platonische, himmelanstrebende, „übersinnliche sinnliche" Erotik, von der nur ein kleiner Schritt zum geistlichen Madrigal jener Zeit hinüberführt. Die ländlich-idyllische Szenerie wurde mit Vorliebe beibehalten, seit die Eklogen und Pastoraldramen in Schwung gekommen waren. Demgemäss findet das Madrigal seinen natürlichen Platz im Schäferdrama, wo es entweder selbstständig zwischen die einzelnen Akte, oder geradewegs in den Dialog eingeschaltet und in Musik gesetzt wird. Auf die Bedeutung, welche es damit für die Entstehung der Oper gewonnen hat, ist von den Musikhistorikern schon genügend hingewiesen worden[2]). — Einen breiten Raum nehmen ferner die galanten Gelegenheitsmadrigale ein, in denen es wesentlich

[1]) Allerdings lässt sich ein beträchtlicher Teil der Madrigale des cinquecento auf den Grundtypus des trecento zurückführen, aber das äusserst häufige Uebergreifen des Sinns von einem Terzett ins andere in Madrigalen wo die Dreiteiligkeit noch gewahrt ist, scheint mir genügend zu beweisen, dass man der Gliederung in Terzette nicht mehr eingedenk war. Im trecento aber findet sich dieses Enjambement noch nicht.

[2]) Bereits von Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano I, p. 211 f. Venet. 1785.

auf eine kurze, gedrängte und artig pointirte Form ankam. Auf diesem Wege ward das Madrigal zum Epigramm. Für Galanterien und geistreichelnde Antithesen, kurz für die Salonpoesie κατ' ἐξοχήν bot es die naturgemässeste Form, sodass der heutige Italiener mit dem Wort „madrigale" per antonomasia jede Art von kraftloser und süsslicher Poesie bezeichnet[1]). Madrigalisch infizirt aber ist die ganze Litteratur der italienischen Spätrenaissance.

Auch in formaler Beziehung ist das Madrigal von weitgehendem Einfluss gewesen. Allerdings kann der Nachweis nicht erbracht werden, dass der verso sciolto direkt aus dem Madrigal hervorgegangen sei, wie dies in der französischen Litteratur der Fall gewesen ist[2]), vielmehr hat Trissino der Erfinder desselben ihn aus der Antike entnommen; wohl aber ist sicher, dass zur Verbreitung und weiteren Ausbildung der freien Masse das Madrigal nicht wenig beigetragen hat. In den Hirtendramen besonders sind aus der Mischung von Madrigal und verso sciolto die freien Tiraden entstanden, wie sie uns in ihrer Vollendung im Pastor fido vorliegen, den man denn auch oftmals als aus einer Reihe von Madrigalen bestehend charakterisirt hat.[3])

Auch die freie Canzone, der Dithyrambus und die Ode, wie sie hauptsächlich von Giovanni Chiabrera gepflegt wurden, zeigen entschiedene Verwandschaft mit dem Madrigal. Doch auf diese Fragen, sowie auf die ferneren Schicksale unserer Dichtungsform in Italien näher einzugehen, liegt ausserhalb des Bereichs dieser Arbeit.

---

[1]) Petrocchi, Nòvo Dizionàrio universale della ling. it. vol II. Milano 1891.

[2]) Ph. A. Becker, Zur Geschichte der vers libres. Strassburg. Dissert. 1888. p. 6 ff.

[3]) Ginguené, Histoire littéraire d'Italie vol. X. Paris 1823. p. 16.

c) Das Wort Madrigal.

Die Unterbrechung der Tradition zwischen der 1. und 2. Blüte des Madrigals giebt sich ausser in der metrischen Form, auch in dem Umstand zu erkennen, dass die Etymologie des Wortes „Madrigale“, welche im 13. und 14. Jahrhundert, da man noch das eigentliche Etymon mandriale, auch madriale, gebrauchte, jedermann geläufig war, im Cinquecento teilweise in Vergessenheit geriet. Wir begegnen bei den italienischen, französischen und deutschen Gelehrten den abenteuerlichsten Hypothesen über die Herkunft dieses Wortes. Pietro Bembo [1]) stellt neben mandra noch materiale als Etymon auf, „perciò che dapprima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime sciolta.“ Der Musikgelehrte G. B. Doni ist der Vater jener viel und lange geglaubten Hypothese, das Madrigal sei provenzalischen Ursprungs; er sagt in seinem Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica. Roma 1635 (p. 113) von den Madrigalen: „poco leggiadramente furono prima da 'Provenzali chiamati Madriali; perchè in cose Materiali; cioè humili e vili comunemente s' usavano. La quale è la loro vera etimologia, e non altre stiracchiate che recano alcuni.“ Ottaviano Ferrari in seinen Origines Linguae Italicae will es von dem spanischen madrugar = diluculo surgere herleiten, mit der Begründung, dass die jungen Leute solche Gedichte am frühen Morgen vor der Thüre ihrer Angebeteten abgesungen haben [2]). Der Cardinal Huet [3]) meint, es komme von Martigalle, einem Tanz der

---

[1]) a. a. O.

[2]) Zedlers grosses, vollständiges Universallexikon. Halle und Leipzig 1739. Bd. XIV.

[3]) De l'origine des romans. s. a. l. c. von Carducci, studi letter. p. 393.

Martegallier in der Provence. Michael Praetorius[1]) lässt verschiedene Möglichkeiten offen: entweder stamme das Wort von madre della gala = mater de sententia, oder von madre della gaia, oder auch von madre galante, und hintendrein bringt er endlich die richtige Ableitung. Die meisten Deutschen, welche über das Madrigal schrieben, haben sich aus diesen 4 Fällen denjenigen oder diejenigen herausgesucht, welche ihnen am besten zusagten. Aber Philipp von Zesen geht auf den Grund: in seinen Anmerkungen zum Assenat[2]) sagt er, die Bezeichnung Madrigal sei bei den Italienern ziemlich späten Ursprungs und weit jünger als die Gattung der „Hirten- oder Schattenliedlein" selbst — so will er das Fremdwort verdeutscht wissen —; denn diese hält er für eine uralte Erfindung der Hebräer und, indem er sich auf den Franzosen Bense Dupuis, ein Mitglied der deutschgesinnten Genossenschaft, beruft, setzt er die alte Etymologie wieder in ihr Recht ein. Damit glaubt er aber nur die beiden ersten Silben erklärt und führt die zweite Hälfte des Worts auf den Stamm gal (hallen, gällen, schallen, Nachtigal, Gallus etc.) zurück. Morhof[3]) lässt ebenfalls die Ableitung von Mandra und Gallus gelten, erwähnt ausserdem noch die aus dem spanischen madrugar[4]), und entscheidet sich schliesslich für die aus dem griechischen *μάνδρα* und *ἀγέλη*. Das Madrigal soll nun von den Griechen über Sizilien oder über Marseille zu den Italienern gekommen sein. — Trotz all dieser philologischen Phantastereien haben doch einige, besonders die Italiener (Trissino, Minturno Lud. Dolce, G. B. Strozzi

---

[1]) Ex Michaelis Praetorii syntagmatis musici tomo tertio. Wolfenbüttel 1619. p. 12.

[2]) Filips von Zesen Assenat . . . 2. Aufl. Nürnberg 1672. p. 506.

[3]) Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie. Kiel 1682. p. 642 ff.

[4]) Wofür er irrtümlich madragan schreibt.

und Crescimbeni) an der richtigen Etymologie festgehalten. In Deutschland freilich hat man den Märchen der Gelehrten noch lange geglaubt, sogar Herder[1]) noch hält das Madrigal für eine Versart der Provenzalen, und meines Wissens ist es erst Diez[2]) gewesen, der für die alte Etymologie wieder eingetreten ist.

Die Italiener waren rasch bei der Hand, allerlei Ableitungen vom Stammwort zu bilden, um die verschiedenen Abarten des Madrigals zu charakterisieren. Wir haben: Madrigalessa[3]), madrigaletto, madrigalino, madrigaluccio, madrigalone[4]), und ganz geläufig war die Adjektivbildung madrigalesco, die substantivische madrigalista und die verbale madrigaleggiare.

---

[1]) Herders sämtl. Werke ed. B. Suphan. Bd. XVIII. p. 41.

[2]) Diez, Etymol. Wörterb. der roman. Sprachen.

[3]) Unter Madrigalessa verstand man übrigens eine Dichtungsform, welche in den Poetiken meist besonders klassifizirt wurde (cf. Crescimbeni, De'comenti intorno all'istor. della volg. Poes. Venezia 1731. vol I. lib. II. p. 186). Als ihr Erfinder galt A. F. Grazzini detto il Lasca, welcher deren viele ausschliesslich in burleskem Stil verfasste. Baldi hat sich ihrer auch zu ernsten Stoffen bedient. Im Grunde aber ist Madrigalon und Madrigalesse dasselbe. Man versteht darunter ein längeres Gedicht madrigalischer Form.

[4]) Cf. Tommaseo e Bellini, Dizion. della ling. it. Torino Napoli 1870.

Das Madrigal in Deutschland bis auf Caspar Ziegler 1653.

Die Ansicht, Ziegler mit seinem Traktätchen von den Madrigalen [1]) sei der erste, welcher diese Art von Gedichten in Deutschland eingeführt haben, hat bereits von Waldberg [2]) zurückgewiesen. Bekanntlich lässt sich italienischer Einfluss in der deutschen Litteratur seit Anfang des 17. Jahrhunderts konstatiren. Ein gut Stück weiter zurück reicht der Einfluss der italienischen Musik auf die deutsche, und dieser interessirt uns hier zunächst.

Im Jahre 1538 erschien in Nürnberg eine Sammlung von 100 dreistimmigen weltlichen und geistlichen Gesängen ohne Text und Autorenangabe. In dem Exemplar der Jenaer Universitäts-Bibliothek sind nach Eitners Angabe [3]) unter 61 Liedern 5 als italienisch bezeichnet von einer damaligen Hand.

Eine internationale Motettensammlung [4]) wurde schon im folgenden Jahr in Strassburg herausgegeben; eine andere

[1]) Caspar Ziegler. Von den Madrigalen / Einer schönen und zur Musik beqvemsten Art Verse / Wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten / Nebenst etlichen Exempeln. Wittenberg 1653. 2. Aufl. 1685.

[2]) M. v. Waldberg. Galante Lyrik. Q. F. 56. p. 116.

[3]) R. Eitner. Bibliographie der Musiksammelwerke. Berlin 1877. p. 44.

[4]) Ebenda. p. 49.

1540[1]), herausgegeben von Salbinger, einem Augsburger Schulmeister, welcher offenbar bei den Fuggern in Gunst stand, denn er dedizirte ihnen die meisten seiner Musiksammelwerke. Dieses Buch enthält ausser Motetten, und ausser deutschen, französischen und niederländischen Liedern auch einige solche mit italienischen Texten. Weitere ähnliche Liedersammlungen, in denen neben der niederländischen auch der welschen Tonkunst Rechnung getragen wird, erschienen teils zu Nürnberg, teils zu Augsburg in den Jahren 1541, 44, 45 und 46.

Forster, der bekannte Herausgeber deutscher Volkslieder wurde mit Schmerzen gewahr, wie das Interesse für den einfachen heimatlichen Gesang immer mehr zu schwinden begann, und im 5. Teil seiner Sammlungen (1556) sah er sich genötigt, dem veränderten Geschmack des Publikums nachzugeben, indem er zu den Ausländern griff, und ihren Madrigalen und Chansons deutsche Texte unterlegte[2]).

Im Jahre 1576 wurde in Erfurt eine Sammlung von Gesängen veröffentlicht[3]), die alle ursprünglich über italienische, weltliche Lieder komponiert waren, und denen der Herausgeber nun lateinische, geistliche Texte unterlegte.

Schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts fing man an, italienische Lieder geradezu ins Deutsche zu übersetzen. Der Erste von dem wir wissen, dass er dies gethan, ist Christoph von Schallenberg (1561—97)[4]).

---

[1]) Ebenda. p. 62.

[2]) R. Eitner. a. a. O. p. 148 und Wackernagel-Martin II, 38 a 21.

[3]) Eitner. a. a. O. p. 189.

[4]) J. Hurch. Italien. Volkslieder des 16. Jahrhunderts. Archiv für d. Studium der neueren Sprachen. Band 87, p. 446—48 teilt aus einer hs. der k. k. Hofbibliothek zu Wien von 12 italienischen Liedern die Anfänge mit. Davon hat Schallenberg 8 direkt übersetzt; in andern schliesst er sich nur teilweise den Originalen an. Joh. Bolte. Arch. f. n. Spr. B. 92. p. 65 ff. weist für 7 der von Hurch bekannt gemachten deutschen Liedchen aus den Sammlungen von Orazio

In den 80er Jahren begann der eifrige Musik-Sammler und -Herausgeber Friedr. Lindner seine Thätigkeit, und immermehr nahm nun der Import italienischer Tonwerke überhand. Sie wurden, wie wir gesehen, zunächst ohne Text, dann mit Beibehaltung des italienischen oder mit Unterlegung eines lateinischen oder deutschen Textes aufgenommen, und schliesslich übersetzte man gar die fremden Lieder selbst.

Die Niederländer hatten durch ihre Wanderungen an die Fürstenhöfe Europas die Musik zur internationalsten aller Künste gemacht. Es war nichts Ungewöhnliches, dass Komponisten ihre Werke bedeutenden Persönlichkeiten und Fürsten des Auslandes widmeten. Die Augsburger Kaufmannsfamilie der Fugger, die mit Italien, und besonders mit Venedig in regem geschäftlichem Verkehr stand, wurde mit musikalischen Widmungen von Meistern aller Nationen, und nicht zum Wenigsten von den Italienern, geradezu überschüttet. Andrea und Giovanni Gabrieli, Orazio Vecchi, Costantino Ferrabosco, Filippo di Monti und viele andere standen in freundschaftlichen Beziehungen zu den „Fuccari“ [1]). Deutsche Musiker, z. B. Jakob Hassler, bildeten sich auf Kosten der Fugger in Venedig aus[2]), oder waren an ihrer Musikkapelle, welche als eine der ersten in Deutschland galt, engagiert.

Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz und Orlando di Lasso, waren neben dem Augsburger Kaufmannsgeschlecht die Hauptvermittler des Einflusses venezianischer Musikweise in Deutschland.

Vecchi, Giov. di Macque und Ippolito Baccusi die Originale nach, und verfolgt ihre Melodien durch verschiedene in Deutschland erschienene Sammlungen (v. F. Lindner und Val. Haussmann), in denen sie teils mit ital. teils mit untergelegten deutschen Texten wiederkehren.

[1]) Vgl. Winterfeld: Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834. I. Teil, p. 40 ff und E. Vogel, Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik. Berlin 1892. Bd. II. Index 3, p. 544 ff.

[2]) Vogel I, 317.

Am Münchener und Dresdener Hof wurden schon seit 1550 italienische Musiker angestellt[1]), und bald folgten sämtliche deutsche Fürsten diesem Beispiel.

Was Wunder, dass auch das Madrigal in Deutschland bald eine der verbreitesten Musikgattungen wurde. Die Druckereien in Augsburg, Nürnberg, München, Erfurt, Dresden, Leipzig u. a. waren eifrig hinterher, die Beliebtheit der venezianischen Madrigale sich zu Nutze zu machen. Besonderer Popularität erfreuten sich die Kompositionen des Orazio Vecchi, Gemignano Capilupi, Adriano Gastoldi, und vor allem die des Luca Marenzio. Den besten Beleg dafür bietet die Vorrede zu einer 1601 in Nürnberg erschienen Ausgabe der Marenzischen Madrigale[2]). Dort heisst es: Tanta est Lucae Marentii celebritas, tanta ubique gentium illustris fama, ut non apud suos modo, id est, inter Italos, propter summam in arte Musica excellentiam atque incredibilem suis in compositionibus suavitatem, in magna existimatione et veneratione: Verum etiam nostrades, id est, Germanos in summa habeatur admiratione . . . . Etsi multoties, hoc non uno in loco, operum ipsius Editiones, sparsim tamen, reiteratae sint: Ea nihilo minus aviditate, eoque desiderio undique conquisita, atque distracta sunt: ut exemplorum maxima ubivis locorum sit penuria atque inopia. —

Kaum hatten die Kompositionen eines bekannteren Meisters in Italien gefallen, so druckte man sie auch gleich das folgende Jahr in Deutschland. Der emsigste und begabteste Verbreiter italienischer Musik ist Valentin Haussmann, der im Verein mit dem Druckereibesitzer Paul Kauf-

---

[1]) M. Fürstenau. Zur Geschichte der Musik u. des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861, p. 5 u. A. Sandberger. Beiträge zur Geschichte der baierischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1894. I. Band, p. 52.

[2]) E. Vogel a. a. O. I. 405 f.

mann über die bedeutendsten Produkte der Italiener herfiel, und um sie seinen Landsleuten mundgerecht zu machen, ihnen hübsche, meist selbstgedichtete deutsche Texte unterlegte. Die Mühe, sie wörtlich zu übersetzen, hat er sich meines Wissens nie genommen; doch achtete er wohl darauf, genau die Silbenzahl der Originaltexte herzustellen, wobei freilich der Rhythmus nicht selten zu kurz kam; auch versteht er es, den Charakter seiner Dichtungen mit dem der Musik in Einklang zu bringen. In ähnlicher Weise arbeitete Valentin Diezel, in dessen Texten man übrigens häufigen Anklängen ans Volkslied begegnet, da er sie gerne aus älteren Liederbüchern entlehnte; ferner Andreas Myller, Siegfried Harnisch und der breslauer Organist Ambrosius Profius, welcher vorzugsweise die Psalmen, so gut es ging, in Verse brachte; dabei war es ihm mehr darum zu thun, die nötige Silbenzahl für die Texte zusammen zu bekommen, als gute Verse zu liefern. So finden sich nicht selten bei ihm, übrigens auch bei anderen, die gewöhnlichsten Silbenflickereien wie:

Die Hertzen thut vergleichen
bey Arm und Reich- und Reichen[1]),

oder gezwungene Konstruktionen wie:

Dergleichen thun anzeigen /
Die schönen Rosen eigen /
so wol der Schein der Sonnen /
Welche verschmecken /
bald die Wolken decken[2]).

Nicht immer achteten diese Textfabrikanten allzugenau auf den Charakter der ihnen vorliegenden Musikstücke.

[1]) Extract Oder Erster Theil / Auss dem Musikalischen Interim Amrosii Profii / Darinnen etlicher vornehmer vnd berühmter Autorum Madrigalien vnd anmutige Cantiones mit Deutschen Geistlichen vnd Politischen Texten (anstatt der Italianischen) unterleget .... Discantus. Wittenberg ... 1627. Stück IV. v. 2.

[2]) Ebenda. Stück IV. v. 3.

Zwei Schulmeister, Balthasar Musculus und Peter Negander[1]) brachten es fertig, den lustigen Kompositionen eines Vecchi geistliche Texte zu appliziren, damit man sie auch in der Kirche singen könnte.

Trotz der reichen Einfuhr welscher Tonwerke fehlte es übrigens keineswegs an originellen deutschen Komponisten, die mit italienischer Technik deutsche Eigenart zu verbinden verstanden: es genügt an die Namen Schütz, Schein und Hassler zu erinnern. Leider machte sich der Mangel an guten Texten empfindsam geltend. Hätte es nur an unsern Musikern gelegen, hätte die deutsche Poesie ihre Schwesterkunst gebührend sekundirt, so rühmten auch wir uns einer ebenso innigen und wohlgelungenen Verschmelzung von Madrigal und Volkslied, wie sie in England unter der Meisterhand eines Morley und Dowland zustande gekommen ist[2]). Wahrhaftig, die Ansätze zu einer solchen Verbindung haben in Deutschland keineswegs gefehlt. Ueberaus gross ist die Zahl der Madrigale, oder wie meist der Titel heisst, deutschen Gesänge, oder deutschen Lieder nach Art der welschen Madrigale. Denn wie gesagt, ob ein Werk als Madrigal zu bezeichnen war, oder nicht, das hing nicht sowohl von der Form des Textes, als vielmehr von der Kompositionsweise ab.

Weitaus der bedeutendste Madrigalist in diesem Sinne ist H. L. Hassler, der erste, der die italienische Setzweise

---

[1]) Titel bei E. Vogel a. a. O. II, 283 u. Wellers Annalen II, 84.

[2]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. 459. Auch die englischen Madrigale waren in Deutschland beliebt; das beweist die Vorrede zu „Thomae Morley Angli Lustige und Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein: Wie Sie durch Johan von Steinbach mit Teudschen Texten unterlegt, Itzo aber wiederumb auffs newe vbersehen . . . von M. Daniele Friderici . . . Rostock MDCXXIV. 4°, wo der Herausgeber auf das ohngefähr 10 Jahre vorher erfolgte Erscheinen der 1. Ausgabe und auf ihren raschen Absatz zurückweist.

vollkommen adoptirt hat. Doch bevor wir zu ihm und den andern deutschen Meistern übergehen, gedenken wir kurz des grossen Niederländers Orlando di Lasso. Er, der Urtypus eines musikalischen Kosmopoliten, ist der erste, welcher eine Sammlung selbst komponirter Madrigale mit italienischen Texten in Deutschland erscheinen liess[1]) (1587). Schon 4 Jahre vorher hatte er „Teutsche Lieder mit fünff Stimmen . . . Nürnberg 1583" veröffentlicht. Diese unterscheiden sich in der Kompositionsweise durch nichts von den Madrigalen. Die Texte Lassos aber sind nichts anderes als Volkslieder, denen man da und dort noch das Gepräge des bayerischen Dialektes ansieht[2]). Das Verfahren, den Volksliedern die Ausstattung des madrigalischen Kunstgesangs zu geben, war ja zu jener Zeit nichts unerhörtes mehr.

Hassler scheint seine Texte meist selber gedichtet zu haben. Einige lehnen sich an italienische Muster an, andere sind gar wörtliche Uebertragungen italienischer Madrigale und Canzonetten, wie Rudolf Schwartz für mehrere davon nachgewiesen hat[3]). Als Beispiel sei es mir erlaubt, die zwei Madrigale Foco sdegnoso oder Ardori sdegnosi in ihrer italienischen und deutschen Form hier anzuführen. Sie gehörten zu den beliebtesten und weitbekanntesten, sodass 1585 und 86 in München eine Sammlung von nicht weniger als 31 Kompositionen über diesen einen und selben Text (d. h. nur über das erste dieser

---

[1]) Madrigale von Orlando di Lasso, hrsg. von A. Sandberger. Leipzig 1894 ff.

[2]) Einige Proben teilt Witt mit in den Monatsheften für Musikgeschichte 1870, p. 30 ff.

[3]) R. Schwartz: H. L. Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. IX. Jahrg. 1893. p. 1 ff.

2 Gedichte) erschien[1]). Es sind in Hasslers „Neuen teutschen Gesängen“[2]) die Nummern 7 und 8.

Proposta.

Ardo sì, ma non t'amo
Perfida, e dispietata,
Indegnamente amata
Da sì leal amante:
Più non sarà, che del mio amor ti vante,
Ch' i'ho già sano il core:
E s'ardo, ardo di sdegno, e non d'amore.

Ich brinn und bin entzündt gen dir
doch nicht aus lieb magst glauben mir
weyl du bist aller falschheit vol
nicht werth dass ich dich lieben soll,
Dein falsch bös ungetreves hertz
Hat mir verjagt all liebesschmertz.
Brinn Drumb nicht mehr aus lieb gen dir
sondern aus Zoren für und für.

Risposta.

Ardi, e gela à tua voglia
Perfido, et impudico
Hor amante or nemico;
Che d'inconstante ingegno
Poco l'amor io stimo, e men lo sdegno:
E se 'l tuo amor fù vano
Van fia lo sdegno del tuo cor insano.

Brinn und zürne nur jmmerfort
mich hon betrogen dein falsche wort

[1]) Vgl. Monatshefte f. Musikgesch. 1. Jhrg. 1869, p. 54 f.

[2]) H. L. Hassler. Neue teutsche Gesäng nach art der welsche Madrigalien und Canzonetten. Augspurg 1596 (1604, 1609).

als du begerst mein treves hertz
und tribst doch nur auss mir dein schertz.
Acht du denn nichts mein lieb und gunst
Acht ich vil minder dein zorenbrunst.
Drum brinn und zürne so lang du wilt
denn mir eins wie das andre gilt.

Die Proposta ist von Guarino, die Risposta von Tasso gedichtet[1]).

Oft hat Hassler nur Bruchstücke besonders bekannter Partieen von italienischen Liedern übertragen und sich den Rest selber zusammengereimt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er sogar italienische Madrigale gedichtet habe, was bei der gut ausgebildeten konventionellen Phraseologie der italienischen Lyrik selbst für einen Ausländer kein grosses Kunststück mehr war. Endlich zeigt er sich stark beeinflusst von V. Haussmanns Textdichtungen, welche den ersten Rang einnehmen in der damaligen Madrigallitteratur, sofern sie diesen Namen verdient. So ist denn Hassler, wie hoch er als Musiker immer geschätzt werden mag, als Dichter ziemlich unselbstständig.

Was Schütz an Madrigalen geschaffen hat, ist sehr wenig. In seiner Jugend veröffentlichte er zu Venedig einen Band solcher Kompositionen über italienische Texte[2]), und hat, soweit uns seine Arbeiten bekannt sind, nachdem nie wieder sich mit dieser Gattung befasst. Gerade von ihm wissen wir ja am besten, wie sehr er den Mangel brauchbarer deutscher Texte empfand.

Ausser V. Haussmann, der nicht blos Herausgeber fremder Musik, sondern auch selbstständiger Komponist

---

[1]) Rime del . . Signor Cav. Batt. Guarini. Venetia 1599. Blatt 58.

[2]) Madrigali a cinque voci. In Venetia 1611. C. F. Beckers Tonwerke des 16. u. 17. Jhrhdrts. Leipzig 1855. (2. Ausg.) sp. 212.

war, ist zu erwähnen J. Staritz [1]), der seinen Madrigalen lange isostrophische Gedichte unterlegte, darunter einige Volkslieder, Gabriel Möhlich [2]), welcher die Psalter, gerade wie sie in der Bibel vorliegen, in Musik setzte, Johann Stephani, welcher sich launige volkstümliche Liederlein wählte, Johann Klemm, Christian Schultze und Andreas Hammerschmied, die vorwiegend das geistliche Madrigal auf Grund von Kirchenliederstrophen und „geistlichen Leibsprüchlein" kultivirten, Andreas Hackenberger und verschiedene andere [3]).

Unter all den von ihnen benützten Texten verdient wohl keiner den Namen Madrigal. Schon die Titel beweisen, dass die Meister diese Bezeichnung auch blos für ihre Musik, nicht für ihre Unterlagen in Anspruch nahmen.

Vielleicht nicht der Einzige, aber jedesfalls der Bedeutendste der mit Bewusstsein danach strebte, auch in seinen Texten die Form der italienischen Muster wiederzugeben, ist Johann Hermann Schein. Für die Villanelle versuchte er dies in seiner Musica boscareccia [4]), für das Madrigal in seinen Diletti pastorali [5]). Beide Werke charakterisieren sich schon äusserlich, auf dem Titelblatt, durch ihre italianisierende Tendenz; auch liebt es Schein, in seine Texte da und dort italienische Brocken einzustreuen. So begegnen wir in der

[1]) Staritz. Weltliche Lieder nach Art der welschen Madrigalien 1609. In dieser Sammlung befindet sich eine Komposition des bekannten volksmässigen Stoffs von der Mutter, welche ihrer Tochter abrät, einen Studenten zu nehmen.

[2]) Geistliche Madrigal mit 4 und 5 Stimmen. Auff Ietzo gebräuchliche Italienische art Komponirt von G. Möhlichen . . . Leipzig 1619.

[3]) Die einzelnen Titel finden sich bei Becker. a. a. O. und in Wellers Annalen II.

[4]) Musica boscareccia, Waldliederlein, auff italiänische, Villanellische Invention mit 3 Stimmen. Leipzig 1621 (1628).

[5]) Diletti Pastorali, Hirtenlust von 5 Stimmen zusampt dem Basso continuo, Auff Madrigal-Manier komponirt von Johan Hermano Schein. Leipzig 1624.

Musica boscareccia sowohl, als in den Diletti nicht selten refrainartigen Schlusswendungen wie:

„Viva l'Amor
Rufft laut der Ninfen Chor".

Oder: „Drumb sing ich mit der Hirten Chore
O viva Venere et Amore."

Selbst die konventionellen Hirten- und Nymphen-Namen sind in ihrer italienischen Form und Orthographie beibehalten (Amarilli, Tirsi u. s. f.) Der Stoff der Madrigale, deren die Diletti pastorali 15 enthalten, ist durchaus schäfermässig. Teils sind es eklogische Genrebildchen, teils lyrische Liebesergüsse aus dem Munde eines Hirten oder einer Nymphe. Zu besserer Illustration mögen einige Proben dienen.

Nr. VI. Die Vöglein singen /
Die Thierlein springen /
Die Lüfftlein sausen /
Die Bächlein brausen /
Die bäumlein lachen /
Die Felsen krachen /
Die Schäfflein weiden
Auff grüner Heyden:
Wenn Filli kömpt gegangen /
Der Wälder Zier vnd Kron /
Ihren Liebsten Coridon
Gar freundlich thut umbfangen:
Die Hirten ruffen allzugleich:
O viva Filli tugendreich.

Die Anlehnung an italienische Muster kann hier nicht zweifelhaft sein. Diese Landschaftsmalerei erinnert an verschiedene Madrigale des Tasso. Man vergleiche z. B. die folgende Schilderung des Herannahens der Geliebten:

Ecco mormorar l'onde,
E tremolar le fronde
All 'aura mattutina, e gli arboscelli:
E sovra i verdi rami i vaghi augelli
Cantar soavemente,
E rider l'Oriente:
Ecco già l'alba appare[1]) . . . etc.

Auch in den Madrigalen Nr. IV und XIII wird von Schein die äussere Natur mit der Liebe Leid und Lust auf ähnliche Weise in Verbindung gesetzt, ein Verfahren das ja für die ganze italienische Kunstlyrik seit Petrarca besonders charakteristisch ist. Noch deutlicher spricht der Vergleich der folgenden zwei Madrigale (Nr. XIV):

Amor das liebe Räuberlein
In Filli Eugelein /
Ein guter Bogenschütz /
Mit seiner List vnd Witz
Hat sich logiret ein:
Daraus es unverdrossen
Viel tausent tausent Pfeil verschossen:
Die manch Hertz vngehewer
Gebrennt wie lauter Fewer,
Vnd schöss es mehr der Pfeile noch /
So mangelt jhme keiner doch /
Das kömmet daher eben /
Weil Filli Augenöpffelein
Mit jhren Liebesblickelein
Gnug Fewer und Pfeile geben.

Occhi leggiadri, e belli,
Nel vostro dolce nero
Un fanciul diventò, scherzando, arciero.
E saetta da gioco

[1]) Tasso. Opere. Venez. 1736. 4°. Vol. VI. p. 121.

Mill' allme e mille cori;
E rinfresca gli ardori,
E non gli mancan le saette, e 'l foco:
Nè gli mancan giammai,
Che sono strali, e fiamme i vostri rai[1]).

Das von Schein verwendete Motiv des Liebesgottes, der das erloschene Feuer seiner Pfeile am Herz der Geliebten, oder des Liebhabers wieder anzündet[2]), findet sich ebenfalls in Tassos Madrigalen[3]).

Im metrischen Bau dieser Gedichte zeigt sich unverkennbar das Streben des Dichters, den Formen der Italiener möglichst nahe zu kommen. Die Anzahl der Verse schwankt zwischen 7 und 15. Sie bestehen in der Regel aus 6, 7 und 8, seltener 4, 5 und 9 Silben. Der fast durchaus jambische Rhythmus ist verhältnissmässig glatt, und meist trifft der Versaccent mit der natürlichen Wort- und Satz-Betonung zusammen. Trochäen sind nur vereinzelt eingestreut, und wo je die skandirende Hand ins Stocken kommt, hilft — soweit ich beurteilen konnte — der Takt der Musik aufs Beste weiter. Was den Reim betrifft, so gestattet sich der Dichter ganz dieselben Freiheiten wie die Italiener: willkürliche Anordnung desselben, rührenden und mehrfach wiederkehrenden Reim; auch ungebundene Verse finden sich hin und wieder.

Dass Schein ganz isolirt gestanden habe mit diesen Nachbildungsversuchen, ist nicht wohl anzunehmen. Mattheson[4]) berichtet uns z. B., dass Christoph Bernhard (1612—1692), ein Schüler von Schütz und Sänger der Dresdener Hofkapelle, schon als junger Mann — also wahrscheinlich vor Ziegler — nicht nur in der Musik, sondern

[1]) Tasso. a. a. O. p. 148.
[2]) Schein. Dil. Past. Madr. XV.
[3]) Tasso. a. a. O. p. 124.
[4]) Mattheson. Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740. p. 18.

„auch in der Dichtkunst, vornehmlich in den Madrigalen, sehr glücklich war", dass er einige davon seinen Messen vorsetzte, „und sich dadurch in grossen Ruhm brachte". Auch von dem „Gelehrten" Landgrafen Moritz von Kassel wissen wir, dass er Madrigale nach selbstgemachten Texten komponirte [1]).

Es waren nicht die Italiener allein, welche uns die erste Kenntnis des Madrigals vermittelten, einige wenige Proben kamen schon um jene Zeit aus Frankreich herüber mit der 1619 ff. erschienen Uebersetzung der Astrea des D'Urfé. Die 4 Teile dieses Romans enthalten im ganzen 20 Madrigale von 4—13 Versen verschiedener Länge und verschiedener Metren. Reimlose Zeilen finden sich nur vereinzelt. Der Uebersetzer behält die Verszahl des Originals bei, und bemüht sich, auch dessen Silbenzahl und Reimverschlingung wenigstens annähernd wiederzugeben. Wenn schon die Madrigale des D'Urfé nicht sonderlich glatt sind, so holpern diejenigen des Uebersetzers noch bedeutend mehr. Der Reim ist zum Teil ziemlich unrein (wehr: schier, seel: spyl, hönen: dienen, Amor: zwar u. a.) und wird einigemale durch blosse Assonanz ersetzt: Kont: Soldt, lieb: betrüebt u. s. w. Als Beispiel möge ein Madrigal aus dem 2. Buch des I. Teiles dienen, welches seinerseits wieder auf das berühmte und viel nachgeahmte Madrigal des Guarino, Stanza d'Amore zurückzugehen scheint.

Madrigal sur la froideur d'Amarillis [2]).

Elle a le coeur de glace, et les yeux tout de flame,
Et moy tout au rebours
Je gele par dehors, et ie porte tousiours
Le feu dedans mon ame.

[1]) W. Lynker. Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel 1865. p. 238.

[2]) L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé. ed. Paris MDCXXXIII. Tom. I. Livre II. p. 78.

Helas: c'est que l'amour
A choisi pour seiour,
Et mon coeur et les yeux de ma belle Bergere.
Dieu, changera — t'il point quelquefois de dessein,
Et que ie l'aye aux yeux, et qu'elle l'ayt au sein?

Liedlein Von der gfrornen lieb der Amarillis.

Sie hat ein hertz von Eyss / vnnd die augen von feüwr.
Vnnd jch des wiederspyl /
Bin gfroren ausswendig / vnd trag doch in der seel /
Ein feüwr gantz vngeheüwr /
Ah! das ists dass Amor
Sein sitz erwehlt zuvor /
In meinem hertzen / vnnd der schönen Schäfferin augen:
Wirdt dann Gott nicht einmal diese begirdt auch endren
Das Amor in mein aug / vnd in jhr hertz thue wandren [1]).

[1]) Von der Lieb Astreae vnd Celadonis Einer Schäfferin vnd Schäffers .... durch J. B. B. V. B. Mümpelgart 1619. I. p. 128. Man vergleiche noch das folgende Madr. des Marino, La Lira, Rime ... Venezia 1629. Parte II, p. 15. Madr. XII. mit einem andern aus der Astrea.

Di marmo siete voi
Donna, a i colpi d'Amore, al pianto mio:
E di marmo son io
A le vostre ire, ed agli stratii suoi.
Per Amor, per Natura
Io costante, e voi dura,
Ambo siam sassi, e l'un e l'altro è scoglio,
Io di fè, voi d'orgoglio.

Astrée. Tom I, liv IV, p. 262.

Je puis bien dire que nos coeurs
Sont tous deux faits de roche dure,
Le mien resistant aux rigueurs,
Et le vostre, puis qu'il endure
Les coups d'amour et de mes pleurs:

Mais considerant les douleurs,
Dont i'eternise ma souffrance,

Aber der französische Einfluss auf die Madrigaldichtung in Deutschland war vorerst noch verschwindend gering neben dem Uebergewicht Italiens, das sich nun immer mehr auch in der Litteratur fühlbar zu machen begann. Schon 1615 war in Frankfurt eine lateinische Uebersetzung von Tassos Aminta[1]), 1619 eine deutsche des Pastor fido erschienen[2]). 1625 folgte die Tasso-Uebersetzung des Dietrich von dem Werder, 1627 wurde Opitzens Dafne, und einige Jahre später seine Judith aufgeführt[3]). Aus dem Jahr 1630 erwähnt Gottsched im Nöthigen Vorrath (Leipzig 1757 p. 189) eine „Comoedia von dem Aminta und Silvia mit 9 Personen, worunter die Lustige Person Schräm heisst“[4]).

Je dis en ceste extremité,
Je suis un rocher en constance,
Et vous l'estes en cruauté.

Das IV. Buch. I. Theil, p. 424 f.

Vnser Hertzen mag ich wohl sprechen /
Seyen von velssen gmacht albeid /
Weil d' grausamkeit meins nicht thut brechen /
Unnd eüwres dieweil das es leidt
Amors streich / vnnd meiner Jahren.

Wan ich aber den Schmertz thu äfern /
Durch welchen mein pein ewig werth /
Sprich ich endtlich / in bstendigkeit
Bin ich gwisslich ein velssger herdt
Vnd jhr seindts in der grausamkeit.

[1]) Aminta. Comoedia pastoralis elegans nobilissimi domini T. Tassi, ex italiano sermone in latinum conversa ab Andrea Hilte Brando Pomerano medico. Francoforti ad Moenum 1615 (u. 1624). 8°.

[2]) Pastor Fido ein sehr schön, lustige und nützliche Tragico-Comoedia. Erst in Italienischer Sprache.... Beschrieben und dedicirt von Baptista Guarino. Jetzo aber in unser Teutsche Sprache mit fleiss vertiret und in Reim verfasset durch Eilgerum Mannlich. Mühlhausen 1619.

[3]) Im Druck erschien sie erst 1635.

[4]) In dieser Version war der Aminta auf dem Umweg über England zu uns gekommen. Vgl. Jul. Tittmann: Die Schauspiele der englischen Komödianten. Leipzig 1880. p. LXI.

Wie wir gesehen haben, setzt die Form der späteren italienischen Schäferdramen eine reiche Blüte des Madrigals voraus. Merkwürdiger Weise aber fanden diese Produkte bei uns Aufnahme zu einer Zeit, da man vom eigentlichen Madrigal als Poesie-Gattung noch so gut wie gar nichts wusste. So machen denn auch die ersten Uebersetzer des Aminta und Pastor fido keinerlei Versuch, die Form der Originale nachzuahmen: die lateinische Wiedergabe von 1615 ist in jambischen Trimetern, die deutsche von 1619 in Knittelversen gehalten. Opitz mit seiner Dafne und und seiner Judith ist der Erste der es unternommen hat, sich des freien Verses zu bedienen[1]). Und fast wage ich zu behaupten, dass auch er sich nicht dazu entschlossen haben würde, wenn diese beiden Dramen nicht zur musikalischen Aufführung bestimmt gewesen wären, wenn Schütz ihn nicht zu diesem Experiment veranlasst hätte.

Da ein Vergleich der Opitzischen Dafne mit der des Rinuccini, vom Standpunkt der Metrik aus unternommen, nicht ohne Bedeutung ist für die Geschichte des Madrigals, so seien mir an dieser Stelle einige wenige Bemerkungen darüber gestattet.

Das Singspiel des Rinuccini ist eine Mischung von freien madrigalischen Tiraden und geordneten strophischen Partieen; jene sind meist für die recitative, diese für die ariose Komposition bestimmt, doch ist die Scheidung nicht streng durchgeführt. Ganz so bei Opitz. Aber während Rinuccini in der freien Tirade nur jambische Verse von 7 und 11 Silben mit einander mischt, erlaubt sich Opitz

[1]) Bekantlinch ist die Dafne eine Uebersetzung, resp. Nachdichtung der Dafne, dramma musicale di Ottavio Rinuccini, komponirt von Jacopo Peri. Eine Besprechung und Vergleichung der beiden Bearbeitungen findet sich bei Klein, Gesch. des Dramas. Leipzig 1867. Bd. V, p. 532—548. Die Dafne des Rinuccini ist abgedruckt im Parnaso italiano. Tom. XVII. Venezia MDCCLXXXV. p. 347 ff. Das italienische Original der Judith scheint verloren.

jede erdenkliche Freiheit: Jamben und Trochäen von 3 bis 13 Silben wimmeln in buntem Gemenge beliebig gereimt durcheinander. Besonders die häufig genug eingestreuten Alexandriner machen sich unangenehm geltend[1]).

Aehnlich gebildet ist die Judith, doch ist hier, wie in der Handlung, so auch in der metrischen Struktur mehr Einheitlichkeit zu beobachten: Wechsel von Trochäen und Jamben kommen in der Rede ein und derselben Person seltener (6 mal) als in der Dafne (13 mal) vor, und sind dann gewöhnlich durch den Sinn motivirt. In der Judith sind übrigens die Alexandriner bedeutend häufiger als in der Dafne, mit deren ausgesprochen lyrischem Charakter sie sich auch weniger vertragen.

Dem Beispiel des Opitz sollte es nicht an Nachahmern fehlen. Hier sei zunächst auf das von August Buchner verfasste Ballet Orpheus und Euridice[2]) hingewiesen. Da man bisher nicht sicher wusste, ob und inwiefern es von der Euridice des Rinuccini abhängig ist[3]), so sei im Vorbeigehen auch diese Frage erledigt. Dass Buchner die Euridice gekannt hat, kann schwerlich bezweifelt werden,

[1]) Ueber das Echo, wovon ein Beispiel in der Dafne vorkommt, sei bemerkt, dass Opitz nicht ganz mit Recht sich das Verdienst zuschreibt, es dem Dousa und den Franzosen abgesehen und als Erster in Deutschland eingeführt zu haben (Poeterey, Braunes Neudrucke p. 24). Das Echo war vielmehr mit der welschen Madrigal-Musik bei uns bekannt geworden. Drei Beispiele davon finden sich schon 1602 in dem Liederbuch des Paul von der Aelst (cf. Weimarisches Jahrbuch II. B. 1855, p. 331 f. und 345). In Italien ist diese Kunstform wahrscheinlich von Polizian eingeführt worden, der sie seinerseits dem griechischen Dichter Gaurada nachgeahmt hat. Cf. Le Stanze e le Rime di A. A. Poliziano. ed. Carducci Firenze 1863. p. 231.

[2]) Veröffentlicht im Weimarischen Jahrbuch II. Band 1885, p. 13 ff.

[3]) Vgl. Kobersteins Grundriss, II. 271. 6'. Die Euridice des Rinuccini, welche Wilh. Buchner nicht hat finden können, ist gedruckt im Parnaso italiano Tom. XXXV. Venez. 1788. p. 289 ff.

denn wie Rinuccini, so giebt auch er der Orpheus-Fabel statt des tragischen einen befriedigenden Ausgang, um sie den Zwecken einer Festaufführung anzupassen. Rinuccinis Euridice schliesst damit, dass Orpheus seine Geliebte aus der Unterwelt glücklich ins Leben zurückführt. Buchner hat im 5. Akt noch eine Apotheose des geretteten Liebespaares hinzugefügt, wobei er den halben Olymp in Bewegung setzt. Einige wenige gemeinsame Züge finden sich ausserdem nur noch in der Unterweltszene, wo Proserpina und Radamanthus bei Pluto Fürsprache einlegen zu Gunsten des Orfeus[1]). Im Uebrigen aber ist Buchner durchaus selbstständig, und weicht in der Fabel, im dramatischen Aufbau und im Gedankengehalt, den er entwickelt, bedeutend von Rinuccini ab. Der italienische Dichter ist weit knapper und einfacher als der deutsche und hält sich streng innerhalb des Rahmens eines pastoralen Musikdramas, während Buchner die tollsten Ballete einschiebt, einen gewaltigen Aufwand macht an szenischem Apparat, an Gelehrsamkeit, und an moralischen, philosopischen und religiösen Ideen. Von einer „Bearbeitung" der Euridice durch Buchner kann also keine Rede sein.

Was die Metrik betrifft, so sucht der Dichter seinen Freund Opitz in kühnen Extravaganzen womöglich noch zu übertreffen. Die Uebergänge von einer Versart in die andere sind plötzlich und hart, die Alexandriner noch ziemlich häufig. Das Ganze schliesst mit einer Huldigung der Hirten und Nymphen an Kurfürst Joh. Georg II. Dieser Schlusschor ist eine freie Tirade, in welcher Buchner seine neuerfundenen „Dattelverse" mit viel Geschick zur Verwendung bringt.

Der freie Vers, wie ihn Opitz geschaffen hatte, blieb zunächst auf das Musikdrama und Ballet beschränkt. Doch

[1]) Die von Klein a. a. O. p. 558 gegebene Darstellung entspricht nicht dem Sachverhalt. Vgl. parnas. ital. a. a. O. p. 314.

bereits in den 30er Jahren fing das Madrigal auch in der Lyrik an bekannt zu werden.

Dafür haben wir ein Zeugniss in der Vorrede zur Prosaübersetzung des Pastor fido von Statius Ackermann aus dem Jahr 1636. Da die Ausgabe sehr selten ist, so teile ich den betreffenden Passus im Wortlaut mit: .... „ob ich mir wol anfänglich vorgesetzet / die vielfältigen schönen Sententias vnd Dicteria; damit diese Tragicomoedia, als mit jhren mehrerm Schmuck durch vnd durch angefüllet vnd gezieret / in kurtze Versslein reimweise zu übersetzen / So habe ich mich doch folgends dieser Vrsachen halber geendert / dass weil sich anjetzo die teutsche Poeterey zimlich hoch geschwungen / ein jeglicher zu seinem vermeynten Intent vber einen vnd den andern schönen Discurs, Sentenz vnnd andere Emphatische nachdenckliche Conceptus nach eigenem Gutdüncken selber versificiren vnd ludiren könne / wie ich dann zumal wüntschen möchte / dass wachsame Poetische Ingenia durch diese meine wenige Version bewogen / daraus die schönsten Inventiones vnd Discursse in anmuthige Teutsche Madrigalen, Sonetten, oder andere kürtzere Strophen vberbringen vnnd singen möchten / welche hernach die Teutschen Musici, nach Art der Italienischen / sonder Zweiffel / vnter jhre Compositiones zu legen / desto begieriger seyn". Als Ackermann in dieser Weise die poetischen Ingenia Deutschlands zur dichterischen Bearbeitung besonders schöner Stellen aus dem Pastor fido aufforderte, dachte er wahrscheinlich zunächst an Paul Fleming, welcher damit bereits den Anfang gemacht hatte.

Fleming hat nämlich in der ersten Hälfte der 30er Jahre[1]) einzelne Partieen aus dem Pastor fido verdeutscht. In seinen Gedichten finden sich Uebertragungen der Chöre

[1]) Ich stütze mich bei dieser Datirung auf die Stelle, welche die betreffenden Gedichte in Lappenbergs chronologisch geordneter Fleming-Ausgabe (Bibl. des litter. Ver. i. Stuttg. B. LXXXII und

aus atto II sc. 6, III 2 und 9[1]). Ackermann kannte diese Versuche seines grossen Zeitgenossen sehr genau, denn er hat sie fast Wort für Wort abgeschrieben und seiner Uebersetzung einverleibt[2]). Ausserdem hat Fleming in einer dreistrophigen Ode einige Verse aus dem Pastor fido paraphrasirt[3]). Zu derartigen Versuchen ist er, wie mir scheint, in erster Linie durch die Musik angeregt worden. Einer seiner Lehrer war J. H. Schein, und seine Gedichte geben zahlreiche Belege dafür, dass er sich für die Tonkunst lebhaft interessirte, und ausser mit Schein noch mit verschiedenen andern Musikern in Beziehung stand[4]). Vielleicht ist es auch mehr als ein blosser Zufall, dass Fleming sich gerade diejenigen Partien aus dem Pastor fido zur Verdeutschung auswählte, welche der in Deutschland wohlbekannte und vielbewunderte Giacomo Gastoldi im 4. Buch seiner Madrigale in Musik gesetzt hat[5]).

Von den genannten Uebersetzungen ist das 2. Stück, eine Uebertragung des „gioco della cieca", in vierhebigen, parweise reimenden Trochäen abgefasst. Die beiden anderen aber sind in freien Versen gehalten. Das erste besteht aus einer willkürlichen Mischung von Jamben und Trochäen, das dritte ausschliesslich aus Jamben beliebiger Silbenzahl (5—13). Von keinem der zwei kann gesagt

LXXXIII) erhalten, sowie auf die Kritik dieser Ausgabe von A. Bornemann: die Ueberlieferung der deutschen Gedichte Flemings. Greifswalder Dissertat. 1882.

[1]) Ausg. Lappenbg. LXXXII. p. 211—15.

[2]) Ab und zu weicht die Lesart bei Ackermann von der bei Fleming (Ausg. Lappenberg) ab. Und zwar hat Ackermann offenbar eine korrektere Vorlage benützt, als diejenige ist, welche Lappenberg vorgelegen hat.

[3]) Lappenberg, a. a. O. p. 396. Pastor fido I, 2. Schluss: Non so come a te pare etc.

[4]) Lappenberg, LXXXIII. p. 857 f.

[5]) Gastoldi. Il 4. Libro de Madrigali a cinque voci. Venet. MDCII. Madr. Nr. VI, VII, VIII, IX u. XVIII.

werden, dass es einen Fortschritt für die Behandlung der der freien Masse bedeute. In Form und Ausdruck gehören beide zum schlechtesten was aus des jungen Dichters Feder geflossen ist. — Die von St. Ackermann in seine Prosaübersetzung eingeschalteten metrischen Chöre stehen, soweit sie nicht von Fleming abgeschrieben sind, womöglich noch tiefer. Nur mühsam ringt sich der Uebersetzer von dem schweren Alexandriner los, um sofort nach wenigen Versen in das alte Leiermass zurück zu fallen. — Wir besitzen nun ausserdem von Fleming zwei kleine Gedichte[1]), wovon das erste von ihm selbst als Madrigal bezeichnet ist. Es besteht aus 8 dreihebigen Jamben, welche von einem jambischen Dymeter abgeschlossen werden, und zeigt den Reim abba cddec. Das andere, mit der Aufschrift „Sonnenschein im Regen" hat 6 vierhebige Trochäen und reimt ab ab cc. Alle beide sind zweifelsohne Nachbildungen, wonicht Uebersetzungen italienischer Madrigale; beide sind kleine Landschaftsbilder mit einer erotischen Pointe, ganz im Stil des italienischen Madrigals gehalten. Fleming hatte also offenbar vom Madrigal im ganzen dieselben Begriffe wie Schein, nämlich, dass es ein kurzes, graziöses, an keine bestimmte Form gebundenes Liedlein sei.

Christian Brehm hat, ebenfalls mit Rücksicht auf die Musik, den italienischen Dialogo in freien Versen nachgeahmt, eine Form, welche besonders von Tasso in Schwung gebracht worden war. Unter Brehms Gedichten[2]) findet sich „Eine singende Vnterredung von zweyen Damen vnd einen Ritter". Den Gegenstand des Gesprächs bildet die Liebe. Jede Person sagt, oder besser: singt abwechslungs-

[1]) Lappenberg. LXXXII. p. 401.

[2]) C. Brehmens allerhandt Lustige / Trawrige / und nach Gelegenheit der Zeit vorgekommene Gedichte. Zu Passierung der Weyle mit dero Melodeyen mehrentheils auffgesatzt ... Leipzig 1637. Die mir vorliegende Ausg. (Göttingen) ist nicht paginirt.

weise eine Tirade von 6—10 Versen, von denen jede als ein Madrigal für sich gelten kann, da ein Uebergreifen des Reims von der einen in die andere nicht stattfindet. Diese Tiraden — es sind ihrer acht — reimen in beliebiger Reihenfolge, und in der letzten steht gar ein Waisenvers. Der Rhythmus ist ziemlich holperig, und springt alle Augenblicke — im ganzen 20mal — vom Trochäus in den Jambus, oder umgekehrt. Die Länge der Verse ist durchaus willkürlich und schwankt zwischen 4 und 13 Silben. — Auch in seinen einstrophigen Sinn- und Gelegenheits-Gedichten hat Brehm sich einige Male des freien Verses bedient. Ob er dies gethan hat in der bewussten Absicht Madrigale zu schaffen, ist nicht zu entscheiden. Statt jeder Erörterung erlaube ich mir, ein Beispiel mitzuteilen.

Ein verthuliger Freyer.

Meins Vatern Erb vnd Lehn ich alles hab verprast:
Drumb nehm ich dich auch nicht wo du nicht Güter hast:
Vnd hetstu jhrer noch so viel /
Lass mich sorgen / wie ich wil
Dieselben bringen durch: mir hilfft hierzu der Gast.

In Joh. Rist's Poetischem Schauplatz (Hamburg 1646) findet sich p. 77 ein Lobgedicht an den Ulmer Geschichtschreiber Martin Zedler mit der Aufschrift: Vivit post Funera virtus. Es besteht aus 10 trochäischen Versen von 2, 4 und 8 Hebungen und reimt: aa bb cc u. s. w. Es ist zu bemerken, dass Rist mehrere Oden gedichtet hat, deren Strophen dem vorliegenden Gedichtchen im metrischen Bau auffallend ähneln. Ich mache besonders aufmerksam auf seine Ode an Nicolaus Göttling. (Ebenda p. 179 f.)

Endlich wäre noch auf die Spielereien der Pegnitzschäfer hinzuweisen, die mit ihren „Reimsalahten“ hin und wieder, bewusst oder unbewusst, der madrigalischen Form ziemlich nahe kamen, aber doch, so viel ich sehen konnte,

vor 1653 noch keine eigentlichen Madrigale gedichtet haben.

Trotz all dieser Vorgänge, trotz der eifrigen Pflege italienischer Musik, trotz des offenkundigen Mangels an geeigneten Texten, trotz der stetig wachsenden Verbreitung italienischer Dichtwerke — 1634 war Harsdörffers Uebertragung von Loredanos Roman Dianea, 1635 Dietrichs v. d. Werder Uebersetzung des Orlando furioso, 1642 eine Uebersetzung des Aminta von Michael Schneider[1]), 1648 die erste Petrarca-Uebersetzung von Ludwig Fürst von Anhalt erschienen — trotzalldem ist dem Madrigal keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt worden, und hat eine offizielle Aufnahme dieser Dichtungsform in die deutsche Litteratur nicht stattgefunden.

Keine der vor 1653 erschienen Poetiken erwähnt das Madrigal auch nur mit einer Silbe. Wohl sprechen sie vom freien Vers. So sagt z. B. Harsdörffer im „Poetischen Trichter der Fruchtbringenden Gesellschaft“ [2]) (1640), als er auf die Freuden- und Hirtenspiele zu sprechen kommt, dass etliche davon „theils in ungebundener Rede / oder doch in einer gar leicht flüssenden Reimart, so solcher nicht ungleich“ verfasst werden, und dass allerhand „Reimarten darin gebraucht werden je nach der Begebenheit der vorwesenden Händel.“ Und im 6. Band seiner „Gesprechspiele“ [3]) äussert er sich folgendermassen: „Die Abwechselung der Reimarten schicklich anzubringen / ist eines von den vortrefflichsten Meisterstükken der Poeterey. Die alten Poeten, als Eschylus .... Sophocles und andere haben auf

---

[1]) Gottsched. Nöt. Vorrath. p. 195. Diese Uebersetzung war mir nicht zugänglich.

[2]) 2. Aufl., Nürnberg 1650. II. Theil. p. 100 u. p. 104.

[3]) Nürnberg 1646. Anmerkungen zu dem II. Andachtsgemähle, p. 87 f.

der Harffen geschlagen, wann man ihre Freudenspiele vorgestellet / und jedesmal den Ton / mit der Versart / nach Begebenheit der Geschichte verändert / welches die Italianer auch nach zu thun pflegen. Wie zu sehen bey Castelvetro .... In diesen und folgenden Gedichten haben wir den neuen und noch lebenden Italiänischen Poeten gefolget / als dem Graf Bonifacio, dem Abt Coppola, Strozzi und andern / welche die Reimarten dergestalt ändern / dass sie allezeit in den angefangenen langkurtzen oder kurtzlangen Reimzeilen .... die Abwechselung suchen. In den Freuden- oder Trauerspielen kan jede Reimart mit der Person / oder dem Aufzug / nach Begebenheit eingebracht werden. Ich bitte meinen geneigten Leser / er wolle ihm solche Neuerung nicht missfallen lassen / ....“ In den von ihm gegebenen Proben wechseln grössere Gruppen von 6 oder gar 8 hebigen jambischen resp. trochäischen Langversen mit 2—5 taktigen Kurzzeilen derselben Beschaffenheit. Da die Cäsur sämtliche Langverse in der Mitte zerhackt, und der Rhythmus-Wechsel selten von Vers zu Vers, sondern meist von Tirade zu Tirade erfolgt, so bleiben diese Gedichte eben so monoton, als wenn sie aus lauter Alexandrinern beständen. So wenig wie hier, habe ich in den übrigen Künsteleien des „Spielenden“ einen weiteren Ansatz zum Madrigal entdecken können. — Auch die „Irrgedichte“ (Dithyramben) mit ihren freien Massen und Reimverwicklungen sind den damaligen Theoretikern bereits nichts Fremdes mehr[1]). Zesen, so sehr er sich der Vollständigkeit bemüht in seinem deutschen Helicon, und alle erdenklichen Arten und Unterarten von Dichtungsformen behandelt, vom Madrigal spricht er nicht; noch nicht einmal in der Ausgabe von 1656. Fast will es scheinen, als habe man das Madrigal noch als ein

[1]) Cf. Justi Georgii Schottelii Teutsche Vers- oder Reimkunst. Wolfenbüttel 1645. p. 280.

„Componimento illegitimo“ [1]) in der Dichtkunst betrachtet, und es nur als Musikgattung gelten lassen.

Etwa seit 1640 begann die so plötzlich über die deutsche Tonkunst hereingebrochene Sturmflut der Madrigale allmählig sich zu verlaufen, nachdem der Sieg der konzertirenden Musik und des Recitativs endgiltig in Italien entschieden war. Die deutschen Tonkünstler hatten sich während der Herrschaft des mehrstimmigen Kunstgesangs, so gut es ging, mit den mangelhaften Texten hinausgeholfen. Der monodische Gesang aber forderte nun um so energischer eine geeignete Unterstützung von Seiten der Dichtknust. Diese Forderung ist, wie wir bereits gesehen haben, zum ersten Mal im Jahr 1627 vom grössten Musiker an den grössten Dichter des damaligen Deutschlands ergangen. So ist die Dafne, unsere erste Oper, entstanden. Mit der weiteren Pflege des Recitativs und der weiteren Ausbildung des freien Masses wurde man auch notwendiger Weise auf das Madrigal wieder aufmerksam.

Es war in erster Linie der Dresdener Hof, welcher Singspiel, Ballet, Maskerade und Oper nach Kräften pflegte. Es fehlte ihm denn auch nicht an Hofpoeten und Librettisten. E. Geller, Const. Chr. Dedekind, und vor allem David Schirmer lieferten ihm die Texte zu seinen zahlreichen Festaufführungen.

So wertlos Schirmers Libretten-Dichtungen, was den Inhalt betrifft, auch sein mögen, so ist doch anzuerkennen das Bestreben, durch geläufiges und wechselvolles Versmass den Anforderungen der Musik gerecht zu werden. Schirmer mischt seine Alexandriner, Jamben, Trochäen und Dactylen nicht ohne Geschick durcheinander, und ist bedacht, den Rhythmus in einigen innern Zusammenhang mit dem Dargestellten zu bringen, wobei er sich freilich

[1]) Der Ausdruck ist von T. Tasso. cf. La cavaletta ovvero della Poesia Toscana. Opere. Venet 1736. Vol. VI. p. 474.

oft zu den kühnsten Knalleffekten verführen lässt. Man höre z. B. die folgende Schilderung einer Schlacht.

Das Erstaunen
Der Carthaunen /
Das Rasseln
Und Prasseln / der tödtenden Feyer /
Das Sausen
Und Prausen
Der Schwefelgluth-Speyer /
Das schützende Blitzen der neblichten Feuer /
Das krachende Lachen der Städte-Bezwinger /
Das knallende Schallen der Lüffte-Durchdringer u. s. f.

Das erste Ballet, in welchem Schirmer Madrigale verwendet, entstand allerdings erst nach dem Erscheinen von Zieglers Traktätchen. Da wir aber unter seinen Gedichten schon Madrigale aus dem Jahr 1651 nachweisen können [1]), und auch in denjenigen die nach 1653 gedichtet wurden, einen Einfluss Zieglers nicht mit Sicherheit bemerken, so dürfen wir ihm wohl noch unter den Vor-Zieglerischen Madrigalisten seine Stelle geben. — Wie das Ballet von Frankreich herüber an die deutschen Höfe gekommen ist, so geht auch die Sitte Madrigale in dasselbe einzustreuen, auf französisches Beispiel zurück [2]). — Das Ballet des Atlas [3]), aufgeführt in Dresden am 20. März 1655 zur Feier des 51. Geburtstags des Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt, besteht aus vier Entrées, von denen jedes durch ein Madrigal eingeleitet wird. Amerika, Europa, Asien und Afrika bringen nacheinander dem fürstlichen Geburts-

[1]) David Schirmers ... Poetische Rauten-Gepüsche in Sieben Büchern herausgegeben. Dressden 1663, ander Buch p. 124 f.

[2]) Die ersten Madrigale im franz. Ballet finden sich im Jahre 1622, vgl. Becker. Zur Geschichte der vers libres. Strassburg. Diss. 1888. p. 10.

[3]) Rautengep. p. 322—342.

tagskind ihre Glückwünsche dar. Auf jedes Madrigal folgt ein Ballet, darauf eine sogenannte „Beyschrifft", ein Sonett in Alexandrinern, und ein mehrstrophiges Lied schliesst die Entrée ab. Ausser im Ballet des Atlas hat Schirmer das Madrigal noch im Ballet der Hygia[1]) zur Anwendung gebracht, doch findet sich dort nur ein einziges. Weiterhin verwendet er es zu Gelegenheitszwecken, so dichtet er z. B. eines zur Vermehlung des Herzogs Friedr. Wilh. von Altenburg (1651), ein anderes zum Einzug des Markgrafen von Anspach in Dresden (1653), und endlich pflegte er es als selbstständige Kunstgattung. Seine „Rosengepüsche"[2]) enthalten 12 Madrigale, die man wohl am besten als Sinngedichte charakterisirt. Ihre Stoffe sind sehr verschiedener Natur, und Schirmer scheint mir in der Wahl derselben von den Italienern beeinflusst zu sein. Wenn er den Fluss, in dem sich die Geliebte wascht, besingt und ihm prophezeit, dass sein Wasser noch vor der Glut ihrer Augen vergehen, oder vor der Kälte ihres Herzens zu Eis erstarren werde, oder wenn er in komischem Pathos die Geburt des Hündleins „Perle" feiert, so klingt es wie eine Nachahmung, und manchmal gar wie eine Parodie der italienischen Madrigale. Ein Thema, welches die Italiener bis zum Ueberdruss behandeln, sind die Kleider und Schmuckgegenstände der Geliebten; Schirmer hat sich auch das nicht entgehen lassen, und stellt folgende Betrachtung über das Armband seiner Nymphe an.

Du zierest und beschämest mich / ô Gold /
Weil du die Hände bindest /
Die du so glantzbar sonst gemacht.
Die Armen die du umb die Freiheit bracht /

[1]) Rautengep. p. 475—83.

[2]) David Schirmers Poetische Rosengepüsche. Von Ihm selbsten aufs fleissigste übersehen / mit einem gantz neuen Buche vermehret und in allem verbesserter heraus gegeben. Dresden MDCLVII.

Indem du sie umbwindest /
Sind nun nicht meine mehr /
Doch schadestu / so bistu mir doch hör /
Weil du durch Kunst mich mehr und mehr entzündest,
Sag, Armband, es der Nymphen Anemonen /
Wie sie mich ihr gantz eigen hat gemacht
Weil sie so einen Fang verbracht.
Doch lass sie wissen meinen Brauch.
Indem sie mich durch dich hat aufgefangen /
So ist sie mir noch nicht entgangen.
Du hast auch Sie. Das fangen kann ich auch.

Auch der „nachdenckliche“ Schluss, die Pointe fehlt keineswegs. Eines der 2 Madrigale über den Neid schliesst z. B. folgendermassen:

Die Tugend ist die allerbeste Stadt,
Ob sie auch gleich den Neid zum Bürger hat.

Der metrische Bau der Schirmerschen Madrigale charakterisirt sich in wenig Worten: sie bestehen durchweg aus Jamben von nicht weniger als 4, und nicht mehr als 11 Silben, einen einzigen Alexandriner ausgenommen. Die Zahl der Verse schwankt von 12—20, die Reimordnung ist willkürlich, neben durchgereimten Madrigalen finden sich auch solche mit 1, 2, 3, 4, ja 6 Waisenversen. Schirmer verstösst also in mehr als einer Hinsicht gegen die von Ziegler aufgestellten Grundsätze.

Wenn wir auch den bereits erwähnten Zeugnissen zufolge als sicher annehmen dürfen, dass in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ziemlich viel mehr Madrigale gedichtet wurden, als ich auf Grund des mir zugänglichen Materials habe nachweisen können, so bleibt doch immer die Thatsache bestehen, dass das Madrigal in der deutschen Litteratur einen sehr geringen Platz einnahm, und nicht einmal als rechtmässige Dichtungsform anerkannt war. Als

letzter Beleg dafür möge ein Brief von H. Schütz an seinen Schwager C. Ziegler dienen, welchen dieser Letztere seinem Schriftchen von den Madrigalen vorausschickte. „Nach dem specimine seiner Deutschen Madrigalen / welche er auszulassen gesonnen ist / verlanget mich gar sehr / und wird der Herr Schwager desselbigen gewisslich als der die erste Probe solches generis Poëseos unter denen Deutschen Poeten hiermit ableget, eine besondere grosse Ehre haben, und möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem bestande auch wohl anführen, dass obwol die deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten, der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten, dass dasjenige genus Poëseos, welches sich zu Aufsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete, nehmlich der Madrigalien / bishero von ihnen nicht angegriffen, sondern zurückgeblieben were. Vnd habe Ich zwar ein Wereklein von allerhand Poesie zusammen geraspelt, was michs aber für Mühe gekostet, ehe Ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italienischen Musik geben können, weiss ich am besten....

Dressden, am 11. August 1653.

Caspar Ziegler.

Da Zieglers Schriftchen [1]) für die Geschichte des deutschen Madrigals von epochemachender Bedeutung geworden ist, so verdient es wohl eine etwas eingehendere Betrachtung.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen giebt der Verfasser eine kurze vorläufige Definiton seines Gegenstandes: „So ist demnach ein Madrigal bey den Italianern ein kurtzes Gedicht / darinnen sie ohne einige gewisse mensur der Reime etwas scharffsinnig fassen / und gemeiniglich dem Leser ferner nachzudenken an die Hand geben."

Im folgenden wird die Frage nach der Herkunft des Wortes Madrigal gestreift. Ziegler stellt keine neue Etymologie auf, sondern entscheidet sich für eine der verschiedenen „derivationes", die Praetorius im Syntagma musicum aufführt, nemlich für die aus Madre della Gala. Eine Verdeutschung des Wortes will er nicht versuchen, sondern es einfach als Fremdwort in unsere Sprache aufgenommen wissen. Er ergreift diese Gelegenheit, um eine längere Polemik gegen die Abgeschmacktheiten der damaligen Sprachreiniger anzuknüpfen. Zu seinem Gegenstand zurückkehrend, weist er auf die enge Verwandtschaft des Madrigals mit dem Epigramm hin, auf die er ganz besonderes

[1]) Titel cf. oben.

Gewicht legt. „Weil es demnach kurtz gefasst und nachdencklich gemacht sein muss / so ist es nichts anders / als ein Epigramma, darinnen man offtermahls mehr nachzudencken giebt und mehr verstanden haben wil / als man in den Worten gesetzt und begriffen hat. Denn das ist meines Erachtens eines Epigrammatis und also auch eines Madrigals grösseste Zierde / dass sie wenig Worte / und weitläufftige Meynungen mit sich führen / dadurch sie mit einer sonderbaren und artigen Spitzfindigkeit in den Gemüthern ein ferneres Nachsinnen verursachen / und bisweilen ein feines morale / oder einen feinen Spruch hinein pregen. Was nun ein Epigramma vor Eigenschafften hat und haben soll / dieselben alle zusammen gehören auch einem Madrigal / nur dass ein Epigramma in allerley Reimarten bestehen kan / ein Madrigal aber / wie bald gemeldet werden soll / der eusserlichen Forme halber / gewisse Kennzeichen an sich hat und haben muss.“ Noch immer auf dem epigrammatischen Charakter des Madrigals insistirend, vergleicht er es mit einem syllogismus simplex oder compositus: die vorderen Reime enthalten die Propositiones, die Schlusszeilen die Conclusion. „Dieses herausziehen (der Conclusion) geschicht nun auf unterschiedliche Art, bissweilen mit einer sentenz und Gedenckspruche, darauff man von anfang des Madrigals gezielet; bissweilen mit einer sonderlichen Spitzfindigkeit gar unverhofft mit einem solchem Schlusse / dessen man sich nicht versehen, der aber gleichwohl, wenn er gegen die vorhergesetzte Reimen gehalten und examinirt wird, mit denselben nicht ungern übereinstimmet: Bissweilen mit einer wiederwertigen Meynung, oder doch mit einer solchen zweiffelhafften und auff Schrauben gesetzten Rede, dass sie auf zweyerley Deutung gar wohl gedrehet werden kann.“

Um nun diese epigrammatische Spitze möglichst fein herausarbeiten zu können, meint er, haben sich die Ita-

liener des freien Masses bedient, und auch ungereimte Verse im Madrigal zugelassen. Dann verbreitet er sich über die Inferiorität der deutschen Sprache dem Italienischen und besonders dem Lateinischen gegenüber, was Kürze und Präcision des Ausdrucks betrifft.

Für die Form stellt er 3 Hauptgrundsätze auf, welche er von den italienischen Mustern abstrahirt hat. 1) Die Anzahl der Verse ist beliebig, jedoch mit der Einschränkung, dass nicht weniger als 5 und nicht mehr als 15, höchstens 16 Verse zulässig sind.

2) Obgleich die Italiener nur Sieben- und Elf-Silbler mischen, so können doch im deutschen Madrigal — da wir auch den männlichen Reim haben — die kurzen Verse aus 6, 7, ja auch 8, die langen aus 10 und 11 Silben bestehen. (Warum Ziegler nun nicht auch den Neun-Silbler zulässt, ist nicht wohl einzusehen.) In den langen Versen (vers comuns) ist die Cäsur an 4. Stelle erwünscht, doch nicht obligatorisch. Ueber die Mischung der Verse lässt sich keine bestimmte Regel aufstellen; hier muss das „subtile Ohr" des Dichters entscheiden. Auch Madrigale mit einerlei, langen oder kurzen Versen sind erlaubt. Dass sämtliche Verse nur jambisch sein sollen, setzt er stillschweigend voraus.

3) Es ist nicht nötig, dass alle Verse gereimt seien, 1—3 davon können ungebunden stehen. „Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen Zwang leiden kan / dass er[1]) auch zu mehr mahlen einer schlechten Rede ähnlicher / als einem Poemati seyn wil." Mehrfacher Reim ist ebenfalls gestattet. Auch ist nicht nötig, dass die 2 letzten Verse unmittelbar reimen, „wiewohl wenn sie sich reimen, solches... besser und anmuthiger klinget / auch bei den Italianern am gebräuchlichten ist."

Rührender Reim, wie „erretten: retten", „gerecht:

[1]) Bei Ziegler ist „Madrigal" sowohl Masculinum als Neutrum.

recht" u. s. w. ist wohl im Italienischen zulässig, nicht aber im Deutschen.

Zum Schluss macht er, der Aufforderung seines Schwagers gehorchend, darauf aufmerksam, dass das Madrigal seiner freien und natürlichen Konstruktion halber sich besonders gut zur Musik eigne. „Sonsten aber wird ein Madrigal (was die blossen Verse, nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht / und halt Ich besagten Stylum recitativum, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal, oder vor etliche viel Madrigalen / doch solcher Gestalt / dass je zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe / welches denn so wohl der Poet / als der Componist sonderlich in acht nehmen / und eines mit dem andern zu versüssen / zu rechter Zeit abwechseln muss." Indem er sich auf Schütz und andere Komponisten beruft, erörtert er noch die nicht zu unterschätzende Schwierigkeit, gute musizierbare Texte, und speziell gute Madrigale zu verfassen, und mit einer Aufmunterung zur fleissigen Pflege seiner neuen Art Verse verabschiedet er sich vom Leser.

Was mir vor allem an Zieglers Darstellung bemerkenswert erscheint, ist seine einseitige Auffassung des Madrigals als epigrammatischer Dichtungsart. Ihr ursprünglich lyrischer Charakter ist damit gänzlich verblasst. Ob der Musik auf diese Weise ein wesentlicher Dienst erwiesen worden sei, ist zum Wenigsten sehr fraglich. Andererseits aber hat Ziegler den Zusammenhang, der zwischen Madrigal und Recitativ besteht, sehr richtig erkannt, und damit prophetisch auf die Cantate hingewiesen, die in Deutschland erst einige Jahrzehnte später aus dem Madrigal herauswachsen sollte. — Gegen seine formelle Definition ist kaum etwas einzuwenden; sie entspricht, wie wir gesehen, der

grossen Mehrzahl der italienischen Madrigale, und ist der deutschen Prosodie mit richtigem Verständnis angepasst, indem auch männlicher Reim zugelassen wird. Nachdem aber einmal der achtsilbige Jambus aufgenommen war, lag kein Grund vor, den Neun-Silber auszuschliessen. Freilich geschieht dies auch nicht ausdrücklich, und in der 2. Auflage des Traktätchens [1]) finden sich unter den Exempeln 2 Madrigale, welche Neun-Silber enthalten. Auch haben Zieglers Nachahmer ihn ohne weiteres verwendet [2]). Immerhin lag in der Zulassung des vierhebigen Jambus eine Inkonsequenz, welche nicht ohne Folgen bleiben sollte.

In hohem Grade interessant wäre es, die Muster, welche Ziegler vorgelegen haben, genauer feststellen zu können. Sicher ist, dass er die italienische Litteratur nicht blos oberflächlich studirt hat. Mehr noch als seine Schrift von den Madrigalen beweisen das seine geistlichen Elegieen. Es darf darum wohl vorausgesetzt werden, dass ihm auch von den vielen Madrigalisten mehr als nur einer bekannt war. Dennoch spricht die einseitige Fassung der Definition des Madrigals als Epigramm, sowie die relativ bestimmte Umgrenzung der metrischen Form stark dafür, dass Ziegler seine Regeln nur von einer bestimmten Gruppe von Madrigalen abstrahirt habe. Da er in seinem Traktätchen ein Madrigal des Marino citirt, so fällt die Vermutung zunächst auf diesen. Von den beiden andern grossen Madrigalisten, Tasso und Guarino, hat er eine Gesamtausgabe jedenfalls nicht in Händen gehabt, denn unter ihren Madrigalen befinden sich mehrere welche die Verszahl 15 überschreiten, und Ziegler berichtet ausdrücklich, er habe nur ein ein-

[1]) Die 2. Aufl. Wittenberg 1683, ist um 17 Madrigale vermehrt. Neu sind die Madrigale V und XXXV — XLVIII und die letzten 2 Hochzeitsmadrigale von David Winter. Im Uebrigen besteht kein Unterschied zwischen den beiden Auflagen.

[2]) Mit Ausnahme von Martin Kempe, der nur drei- und fünfhebige Jamben zulässt.

ziges Madrigal von 16 Versen gesehen, und das sei von Giov. Battista Leoni verfasst. Bei Marino aber findet sich in der That auch nicht Eines, das sich mit der Zieglerischen Definition nicht vollständig deckte. Ob Ziegler die Madrigale des Leoni in ihrer Gesamtausgabe, oder nur aus Sammelwerken gekannt habe, muss ich unentschieden lassen, da mir Leonis Dichtungen nicht zugänglich waren. Was die von Ziegler selbst gedichteten Beispiele betrifft, so findet sich ausser einer Nachdichtung einiger Verse aus dem Pastor fido [1]) (Madrigal III) ein zweites Gedicht (Madrigal XIX), das nach des Verfassers eigener Angabe direkt auf italienischen Einfluss hinweist; es trägt nämlich die Ueberschrift:

Chi ti fà più carezze, che non suole
O t'hà ingannato, o ingannarti vuole.

Ziegler giebt dieses italienische Sprichwort [2]) folgendermassen wieder:

Kömt einer dir mit Freundschafft auffgezogen
Dergleichen er vorhero nicht gethan,
so denke nur, er habe dich betrogen,
ist aber ja noch nichts davon zu sehn,
so wird es noch geschehn.

Vielleicht haben wir noch in dem Madrigal XXIX „Hoff-Liedgen" eine italienische Reminiszenz zu sehen. Es lautet:

Ut, re, mi, fa, sol, la
Das kan ein Hoffmann singen /
So offt er höher steigt /
So lange sich das Glück beständig zeigt /
Und wenn er sich erhält,
So ist das Lied bis auf das la zu bringen /

[1]) Va. VIsc. Però che i sommi Dei etc.

[2]) Cf. Proverbi Toscani di Gius. Giusti Ampliati da Gino Capponi. ed. Firenze 1874. p. 38.

Ut, re, mi, fa, sol, la.
So bald er aber fällt,
Portunz / so liegt er da /
Sein Liedgen schleust sich nicht mehr auff ein la,
Ut, re, mi, fa, sol, la
Es schleust sich auf ein ut,
La, sol, fa, mi, re, ut,
Die Hoheit ist verschutt.

Aehnlich singt Salvator Rosa:

Alla musica in corte ognun attende:
Do, re, mi, fa, sol, la, canta chi sale,
La, sol, fa, mi re, do, canta chi scende [1]).

Im Uebrigen aber [2]) ist Ziegler in der Wahl seiner Stoffe selbstständig. Die 47 Madrigale (der 2. Auflage) behandeln geistliche, erotische, didaktische, politische, scherzhafte und satyrische Themen, kurz was man will. Ziegler beabsichtigte offenbar, von jeder Art ein paar Proben zu geben. Wie Schirmer, so folgt auch er der von den Italienern vielgeübten Sitte, dasselbe Motiv in mehreren Madrigalen nach einander zu variiren, indem er dem Hochzeitsmadrigal XII als Fortsetzung und Schluss ein zweites (XIII.) anhängt. In seinem Stil ist er sichtlich bestrebt, den italienischen Vorbildern nachzueifern; besonders charakteristisch dafür ist das folgende:

Was bistu Galathee?
Ich muss es endlich wissen /
Die Wangen sehn wie Rosen und Narcissen,

[1]) Satira, I, v. 268—270. Da die erste Veröffentlichung der Satyren des Rosa Amsterdam (?) 1664 erfolgte, und das vorliegende Madrigal von Ziegler erst in der 2. Auflage 1683 steht, so ist ein Zusammenhang hier nicht ganz ausgeschlossen.

[2]) Ueber das Madr. XI. „Sylvia ein offenbarer Dieb", vergl. v. Waldbg. galante Lyrik. Q. F. 56. p. 67.

Das Hertz wie Eiss und Schnee /
Was machst du denn vor eine Gäuckeley?
Du bist der Jenner und der May.

Künstlerisch sind diese Produkte vollständig wertlos. Sein Ausdruck ist nicht immer klar, seine Verse nicht immer glatt, so streng er sich auch an die eigenen Regeln hält. — Die historische Bedeutung dieses Büchleins beruht in erster Linie auf dem theoretischen Teil; um diese aber richtig zu würdigen, ist vorher nötig, dass wir die Madrigallitteratur nach Ziegler kennen lernen.

Die unmittelbaren Nachfolger Zieglers.[1])

Bevor der von Ziegler ergangenen Aufforderung, ihm das Madrigal in Deutschland einbürgern zu helfen, entsprochen wurde, verstrichen noch einige Jahre. Allerdings erschien schon 1656 in Leyden von Friedrich Scheretz, dem Sohn des geistlichen Liederdichters Sigismund Scheretz[2]), eine Schrift mit dem Titel: Madrigalen, Wie dieselbe nach der Italiäner art in der Hochteutschen sprache können geschrieben werden (Leyden. Elzevier 1656. 8°), doch hat sie, scheint es, so gut wie keine Aufmerksamkeit in Deutschland gefunden; weder in der damaligen Litteratur bin ich ihren Spuren begegnet, noch ist es mir gelungen, das Buch überhaupt in die Hand zu bekommen.

Schirmer hat, wie wir gesehen, nach wie vor sich von Ziegler nicht beeinflussen lassen, obgleich er von ihm mit einem sehr schmeichelhaften Madrigal nach der neuesten Façon bedacht wurde[3]).

Ernst Stockmann und Martin Kempe berichten uns,

[1]) Eine kurze Skizze giebt Spitta, „Die Anfänge der madrigalischen Dichtkunst in Deutschland". Allgem. musikal. Zeitschrift. Leipzig 1875. Bd. X. Sp. 4 ff. Derselbe Aufsatz findet sich abgedruckt: Ph. Spitta. Musikgeschichtl. Aufsätze. Berlin 1894. p. 61 ff. Ich citire nach der letzteren Ausg.

[2]) Cf. Koch. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs. Stuttgart 1847. III. p. 103.

[3]) Ziegler. a. a. O. 2. Aufl. p. 36. Madr. XXXII.

dass dem Beispiele Zieglers bis zum Erscheinen ihrer Werke in entsprechender Weise noch von Niemand nachgekommen worden sei, einige Gelegenheitspoetaster ausgenommen, welche Hochzeits- und Leichengedichte mit 20 oder mehr Zeilen, und 12, 13, ja 14 silbigen Versen für Madrigale ausgegeben haben. Ueber derartige Monstra macht sich Chr. Weise lustig in seinen drei ärgsten Erznarren[1]), wo er den Anfang eines Leichenmadrigals „von viertzig Versen weniger eins“ zum Besten giebt. In Benjamin Praetorius spielender Myrten Aue (Leipzig 1664) finden sich 2 Gedichte als Madrigal bezeichnet, bei denen man zweifelhaft sein kann, ob sie unter Zieglers Einfluss entstanden sind, oder nicht, denn das zweite[2]), eine Grabschrift, ist ganz nach Zieglers Regeln gebaut, das erste[3]), eine Verteidigung Luthers, verstösst dagegen insofern es einen Alexandriner enthält. Beide sind durchgereimt. Es liesse sich in demselben Werk noch das eine oder andere Epigramm als Madrigal charakterisiren, z. B. Nr. CXX, p. 145[4]), aber die Grenzen sind zu flüssig, als dass man sichere Schlüsse aus diesen Zwittergedichten ziehen könnte.

Zweifellos auf Zieglers Anregung ist zurückzuführen ein Ehrenmadrigal, welches der Poeta laureatus und Schrift-Beflissene Johannes Georg Möller, ein Mitglied des Schwanen-Ordens, aus Wittenberg an Rist übersandte, und das dem 2. Teil des „Neuen musicalischen Seelenparadises“ (Lüneburg 1662) vorgedruckt steht. Zwei andere zusammenhängende Ehrenmadrigale an Rist[5]), aufgesetzt und übersendet von Michael Stechau, ebenfalls Theologe und Mitglied

[1]) p. 156 in Braunes Neudr.

[2]) p. 167. Nr. CXLIII.

[3]) p. 121. Nr. XCIX.

[4]) Es hat das Schema abab cc, wobei a 9silbiger, b 8silbiger, c 10silbiger Jambus ist.

[5]) Sie sind vorgedruckt der „alleredelsten Erfindung der gantzen Welt ... von dem Rüstigen“. Frankfurt 1667.

des Schwanen-Ordens, scheinen aus demselben litterarischen Kreis hervorgegangen zu sein, obgleich Stechau die Zieglerischen Regeln nicht ganz mit der Genauigkeit Möllers beobachtet.

Die Spuren des Zieglerischen Einflusses liegen am offensten auf dem Gebiet der Poetik. Kaum eine halbwegs eingehende Lehre von der Dichtkunst wurde im 17. Jahrhundert mehr geschrieben, die nicht auch des Madrigals gedächte. — Die Mehrzahl der Dichter, welche sich in der neuen Form versuchten, hielten für gut, sich über ihre Stellung zu Ziegler irgendwie zu äussern. Der erste ist Ernst Stockmann. Im Vorbericht zu seiner „Madrigalischen Schrifft-Lust“ (1660) gesteht er unumwunden seine Abhängigkeit von Ziegler, indem er sagt: „Ob ich der andere, dritte oder vierdte sey, der Madrigalen in deutscher Sprache abzufassen .... bedacht gewesen / ist meine geringste Sorge .... sicher ist, dass Herr D. Ziegler hievon gute Nachricht ertheilet / und durch sothanes Geschencke die Poetische Welt ihme ziemlich verpflichtet gemacht“, und weiter unten: „Mein Zweck ist nicht Madrigalen zu erfinden / oder Gebote von denselben zu geben / sondern diese von andern wiewol wenigen gewiesene Art zu erweitern“. In der That schliesst er sich in allen seinen Ausführungen über das Madrigal ganz genau an Ziegler an. Er gebraucht sogar hin und wieder dessen eigene Worte, und verdammt, wie jeder gelehrige Schüler, unbedingt alle anderen, die nicht auf seines Meisters Regeln schwören, und ihre Madrigale „wie eine Sau von der Weide lauffen lassen“‘ ein Ausdruck, der ebenfalls von Ziegler entlehnt ist, und unter dessen Nachahmern geflügelt geworden zu sein scheint, denn er kehrt noch mehrfach wieder.

Wie E. Stockmann, so berufen sich auch Martin Kempe, Gottfried Olearius, Joh. Jacobi und Gottfr. Feinler in den Vorreden zu ihren Madrigalen auf Zieglers Traktätchen.

Sie alle betonen scharf den epigrammatischen Charakter des Madrigals, und halten sich in ihren Dichtungen gewissenhaft innerhalb der von Ziegler abgesteckten Grenzen, einige kleine Ausschreitungen abgerechnet, die ihnen wohl nur aus Unachtsamkeit passirt sein mögen. So bilden die genannten mit Georg Ludwig Agricola, Paul Stockmann, Salomon Franck und einigen anderen zusammen eine geschlossene Gruppe. Sie waren fast alle persönlich mit einander bekannt; der jüngere zitirt meist noch ausser Ziegler seinen älteren Vorgänger, und lässt sich von ihm ein Empfehlungsmadrigal auf den Weg in die Oeffentlichkeit mitgeben.

Gehen wir weiter zu den eigentlichen Poetiken, so begegnet uns auch hier Zieglers unmittelbarster Einfluss. Balthasar Kindermann in seinem „deutschen Poeten“ [1]) verlässt sich durchaus auf Zieglers Angaben. Jedoch erlaubt er sich, die Grenzen der Madrigalform ein gut Teil auszudehnen, indem er sich die bereits angedeutete Inkonsequenz seines Gewährsmanns tüchtig zu Nutze macht. „Und hat Er (Ziegler) für gut befunden / dass in den Madrigalen die kürtzesten Verse sechs oder sieben / die längsten zehen oder eilff Sylben .... haben sollen, wiewol Er selbsten solches so gnau nicht allezeit gehalten / sondern die kurtzen Verse etlichmahl von acht Sylben gemacht hat, desswegen ihn doch niemand leichtlich für den Richter zu fodern / wird ursach haben.“ Darauf hin glaubt sich Kindermann berechtigt, in seine selbstgedichteten Beispiele mehrere aufzunehmen, die 3, 4, 5, 12 und 13silbige Verse enthalten, der Neun-Silber gar nicht zu gedenken. Und da sein Vorgänger versäumt hatte, ausdrücklich zu erwähnen, dass im Madrigal nur der jambische Rhythmus zulässig ist, so gestattet er sich auch etliche (3), die ganz aus Trochäen bestehen.[2])

[1]) Der Deutsche Poet .... durch ein Mitglied des hochlöbl. Schwanen-Ordens. Wittenberg 1664. p. 286 ff.

[2]) Wenn v. 8 im III. Madr. des I. Dutzends „Mit der Zeit muss

Georg Neumark räumt dem Madrigal auf der zehnten seiner poetischen Tafeln neben dem Echo eine Stelle ein [1]), charakterisirt es ganz mit Zieglers Worten, weist wieder auf seine musikalische Verwendbarkeit hin, und giebt neben einigen Proben aus seiner Quelle mehrere von ihm selbst gedichtete. — Andere, mehr untergeordnete Poetiken, z. B. die von A. Chr. Rotth [2]), begnügen sich damit, ihre Vorgänger kritiklos abzuschreiben. Philipp von Zesen, welcher die Italiener aus eigener Anschauung kannte, beginnt bereits an Zieglers Sätzen Kritik zu üben [3]): Aber ich wundre mich, sagt er, dass er (Ziegler) schreiben darf: das kleinste Schattenliedlein habe bei den Wälschen weniger nicht, als fünf reimbände / und das längste niemahls mehr als fünfzehn; ja er hette nur eines von sechszehen bei Johan Baptitst Leonen gesehen. Aber ich finde bei dem Ritter Guarin eines von einundzwanzig reimen, ja ein anderes gar von dreiundzwanzigen / nicht liederweise eingeteilet, sondern in einem zuge hin: und bei eben demselben noch ein anderes mit vielen Sätzen: darinnen jeder Satz nur vier reime begreiffet.“ Gleichwohl erkennt er die Beschränkung auf 15 Verse als eine weise Massregel gerne an. Aber noch in einem anderen wichtigen Punkte stellt er sich zu Ziegler in direkten Gegensatz: die etymologische Untersuchung führt ihn zur richtigen Erkennt-

man erst erfahren“ wirklich als Jambus zu lesen, und das „erst“ nicht etwa eine Zuthat des Setzers ist, so hätte sich Kindermann gar eines Sprungs vom Trochäus in den Jambus schuldig gemacht.

[1]) Georg Neumarks ... Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst aus den vornehmsten Authorn in funfzehen Tafeln zusammen gefasset. Jena 1667. p. 18.

[2]) Vollständige Deutsche Poesie / in drey Theilen / von M. Albrecht, Christian Rotthen / des Gymnasii zu Halle Con Rector. Leipzig 1688. Die Ausgabe ist nicht paginirt.

[3]) Filips von Zesen Assenat, das ist Derselben / und des Josefs Heilige Stahts- Lieb- und Lebens-geschicht .... Erstlich gedruckt zu Amsterdam / Anjetzo aber in Nürnberg ... 1672. p. 506 f.

nis des ursprünglich volksmässigen Charakters der Madrigale, und lässt ihm die epigrammatische Spitze als eine Zuthat der Modernen erscheinen.

Auch Daniel Georg Morhof[1]) lässt Ziegler als den ersten gelten, der die Madrigale in die deutsche Sprache eingeführt hat, und ohne weitere metrische Gesetze zu geben begnügt er sich, auf die Verwandschaft des Madrigals mit dem Epigramm einerseits, und dem freien Recitativ der Singspiele andrerseits wieder aufmerksam zumachen. Bemerkenswert ist, dass schon von ihm, ja sogar schon von Zesen, ausser den Italienern nun auch die Franzosen als Autorität in der madrigalischen Dichtung beigezogen werden.

Chr. Fr. Weise hat sich an 2 Orten über das Madrigal ausgelassen: einmal in der „Grünen Jugend notwendigen Gedancken, Leipzig 1675“ [2]), und 17 Jahre später in den „Curiösen Gedancken von Deutschen Versen, s. l. 1692 [3]). Ohne sich viel mit dem Madrigal aufzuhalten, ohne Ziegler auch nur zu erwähnen, geht er zur Besprechung des madrigalischen oder recitativen Metrums über, und proklamirt dessen vollständige Ungebundenheit.

Dem gegenüber wiederholt Magnus Daniel Omeis in seiner „Gründlichen Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst.... Nürnberg 1704 [4])“ die Definition Zieglers aufs gewissenhafteste. Ja er ist sogar noch strenger als dieser, tadelt die Unterlassung der Cäsur nach der vierten Silbe, verwirft das Madrigal VI der 2. Auflage des Zieglerischen Traktätchens, weil dort der Reim Sachsen: wachsen zweimal vorkommt. Energischen Einspruch erhebt er gegen jede Abweichung von der fixirten Regel,

[1]) Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie. Kiel 1682. p. 642 ff.

[2]) p. 350 ff.

[3]) p. 422.

[4]) p. 114 ff.

und „sonderlich, sagt er, stehen die alexandrinische Verse.... der muntern Frölichkeit dieser kurz- und scharfsinnig-gefassten Lieder gar nicht an; indem sie durch ihre Länge eine Monotoniam mit sich führen / und den Unterschied des Numeri wenig vorstellen."

Omeis dürfte wohl der Letzte sein, der so unbedingt auf Zieglers Regeln schwor. Die folgenden citiren wohl fast alle das bekannte Traktätchen, aber mit dessen Vorschriften nehmen sie es so ernst nicht mehr.

Die Schaar der von Ziegler unmittelbar abhängigen Madrigalisten lässt sich in 2 Gruppen einteilen: die einen, und diese sind in der Mehrzahl, haben vorwiegend geistliche, die andern nur weltliche Stoffe behandelt; hieher gehören M. Kempe und B. Kindermann mit den 24 Madrigalen, die er in seiner Poetik zum Besten giebt, und deren Form wir bereits kennen gelernt haben. Sie wurden von ihm im Jahre 1662 zur Verherrlichung eines Hochzeitfestes gedichtet, und behandeln dementsprechend das Thema der Ehe. Die heikelsten Fragen von glücklichen und unglücklichen Heiraten werden hier ventilirt in einem halb philiströsen, halb cynischen und weiberfeindlichen Tone, der für das Brautpaar wenig Ermutigendes haben mochte. Die innere Form dieser Machwerke scheint ebenfalls dem Ziegler nachgeahmt zu sein [1]). Morhof muss sie ziemlich hoch gestellt haben, da er einige davon in seinem „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie" [2]) mitteilt. Wir erfahren dort auch die Quelle, aus der Kindermann seine Einfälle geschöpft hat: es ist das Florilegium politicum von Lehmann. — Weitere 31 Madrigale veröffentlicht Kindermann mit seinen übrigen Gelegenheitsgedichten zusammen in dem „Buch der Redlichen, In welchem Allerhand Gedichte und

[1]) Besondere Aehnlichkeit mit einander haben das Madr. XII von Kindermann und XXIV von Ziegler.

[2]) p. 760 ff.

Lieder / auf unterschiedene Fälle und Begebenheiten / sonderlich auf Hochzeiten, Kind-Tauffen .... u. s. w. enthalten sind. Cüstrin 1664.“ Die einen sind Ehrengedichte für seine litterarischen Freunde, darunter zwei an J. Rist, alle mit den üblichen faden Komplimenten gespickt, in andern feiert er Magisterpromotionen und amtliche Avancements seiner Bekannten, der Rest sind Leichen-, Tauf- und Hochzeits-Madrigale, etliche davon auf Bestellung gemacht. Mit den Zieglerischen Vorschriften nimmt er es hier noch weniger genau als in seiner Poetik. Die Verszahl 15 wird einigemale überschritten; 16 Madrigale bestehen ausschliesslich aus 3hebigen Jamben und Alexandrinern, die beliebig mit einander wechseln; 5 andere sind trochäisch, und in ihnen wiegt der Vier-Takter vor, gemischt mit der 8hebigen Langzeile mit männlicher Cäsur in der Mitte. Da Kindermann einen Teil dieser Madrigale vor Entstehung seiner Poetik verfasst zu haben scheint, so liessen sich diese starken Verstösse vielleicht dadurch erklären, dass ihm zu jener Zeit Zieglers Traktätchen noch nicht bekannt war; oder mag er, wie so viele Gelegenheitsreimer, gedacht haben, dass ihm bei Leichen und Hochzeiten wohl Niemand die Versfüsse nachzählen werde.

Eine ziemlich erfreulichere Erscheinung ist Martin Kempe. Seine „Lustgedanken“ [1]) erlebten noch im Jahre ihres Erscheinens eine zweite, vermehrte Auflage [2]), und wurden vom Dichter dem Fürstlich Zeitzischen Kapellmeister J. J. Löwe zugeeignet. Da sich unter Kempes Madrigalen eines an den Musiker Sebastian Knüpfer [3]), und

---

[1]) Martini Kempi H. G. P. Poetische Lust-Gedanken ... Zeitz 1665. 2. Aufl. Jena 1665.

[2]) Die 1. Aufl. enthält 73, die 2. 81 Madr. Ich zitire nach der ersten.

[3]) Er komponirte: Lustige Madrigalien von zwey, drey vnd vier Vocalstimmen .... Leipzig 1663. Waren mir leider unzugänglich.

ein anderes an einen Violdigambisten findet (Nr. XV[1] u. XVI), so liegt die Vermutung nahe, dass auch er, wie so viele andere, zuerst durch die Tonkunst auf das Madrigal aufmerksam geworden sei. Allerdings mochten sich seine Verse wenig zur Komposition eignen, und sehen auch gar nicht aus, als ob sie zu diesem Behufe verfasst worden wären, denn es sind Epigramme im eigentlichsten Sinne des Worts, didaktisch-moralische Epigramme, in denen die Verderbnis der Zeiten, oder gewisse einzelne Laster: Heuchelei, Betrug, Geiz, Wollust, Trunksucht etc. gezüchtigt werden. Oder zieht der Dichter gegen schlechte Sitten zu Feld, gegen die Titelsucht, das Würfelspiel, das Gigerltum und französische Almodistenwesen, oder entwirft er in kurzen, meist treffenden Zügen allgemein menschliche Typen wie die Dirne, die Coquette, die treulose Ehefrau, den betrogenen Gatten, den mürrischen Alten, den grauhaarigen Freier, den Aufgeblasenen u. dgl. mehr. Eine Reihe von Madrigalen sind Epitaphien, zu welchen er durch die Lektüre der Novellen in Harsdörffers Geschichtsspiegel angeregt wurde. Einige wenige sind an gute Freunde und Bekannte gerichtet, andere enthalten harmlose Betrachtungen über Leben und Liebe, oder launige und oft auch derbe Spässe. Die Sprache Kempes ist einfach, schlicht, fast volkstümlich. Freilich hat auch er dem traurigen Geschmack seiner Zeit reichlichen Tribut gezahlt, aber er emanzipiert sich wenigstens in den Madrigalen von den gesuchten Künsteleien seiner Freunde in wohlthuender Weise. Da man gewohnt ist, in der Litteratur ohne weiteres den Stab über ihn zu brechen, so möge mir erlaubt sein, mit einigen Worten auf sein epigrammatisches Talent aufmerksam zu machen.

Einige Skizzen, oder besser Carrikaturen, gelingen ihm geradezu meisterhaft. Oder welcher Epigrammatiker brauchte

sich des folgenden Madrigals „Auf einen Stoltzen“ zu schämen?“ (Nr. XLVI.)

Seht auf ihr Leute! Seht /
Hie kommt ein Mann mit Klaffter-weiten Schritten /
Gar prächtig ausgeputzt /
Betrachtet wie er stutzt
Mit seinen fremden Sitten!
Das Haar ist krauss / der Hut hoch zugespitzt /
Ich glaube dass da viel verborgen sitzt.
Ey öffnet ihm das Thor
Dass er hinein kan unverhindert gehen /
Weil ihm so hoch die Hanen-Federn stehen!

Mit kurzer, treffender Satire entwirft er das Bild des vertrauensseeligen Ehemanns — freilich ein allen Epigrammatikern geläufiger Typus.

LV. Simplician ist still und fromm vor sich
und lässet ihm gefallen
Wenn er ein Freund und Schwager wird benennt
Von denen die er nur vom Ansehn kennt.

Eine gar boshafte, aber sehr gelungene Familien-Skizze ist die Heimkehr des betrunkenen Biberius zu seiner Frau. (Madrigal LII.)

Nicht ohne Geschick versteht es Kempe, Stoffe allgemeimer Natur in das Gewand einer kleinen Fabel einzukleiden.

LXV. Der Wahn.

Der grösseste Betrüger,
Der leichtgesinnte Wahn
Kam einst mit Wahren an /
Er brachte Schmüncke, Brüllen
Und Spiegel / die nur zum Betrug erdacht /
Die Eytele Begier damit zu stillen:

Sein Kram ward leer gemacht;
Da eilt er fort / und liess die Welt erfahren /
Was sie gekaufft vor Wahren.
Der Spiegel brach, die Schmincke diente nicht
Die Brillen blendeten das Augenlicht.

Ein derber, volkstümlicher Humor der Situation weht im Madrigal XLII, wo er einen Krätzigen schildert, der sich kratzt so oft er sich unbeobachtet glaubt. Aber auch da wo er nicht boshaft ist, weiss Kempe uns zu gefallen. Sympathisch berührt seine offene deutsche Art, wenn er in sittlicher Entrüstung frägt:

(II) Wo ist die Redligkeit /
Die alte deutsche Treu . . . . ?
Wie Tacitus die Deutschen vor gerühmt.

Oder wenn er seinem Freund die Hand reicht mit den Worten:

(XVII.) Was dienet uns ein Licht
Bey hellem Sonnenschein?
und was darf man bey wolbekannten Sachen
Viel grosse Worte machen /
Es wird kaum füglich sein.
Du forderst Hand und eine Schrifft von mier,
Mein liebster Ander Ich /
Das schlag ich ab / und geb' hergegen dier
Mein deutsches Hertz zu eigen /
Dasselbe soll von unser Freundschafft zeugen.

Oder wenn er in schroffer Offenheit einen „bösen Menschen, der sich unter gute Freunde mengen will" zurückweist:

(XVII.) Du loser Mensch, du falsches Teuffels-Kind
Darfstu dich unterstehen
Mit denen umzugehen /
Die redlich seind gesinnt?

Geh fort, du hast ein zänckisch Lügen-Maul /
Suchst Hader anzurichten /
auf Büberey zielt all dein Thun und Tichten;
Du bist ein Heuchel Freund /
und lächelst übern Zahn /
Als wär' es wolgethan:
Geh fort / du kannst nicht unter Freunden taugen.
Die Falschheit sitzt in deinen Diebes Augen.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich all die Stellen beibringen, die noch zu Kempes Gunsten geltend zu machen wären. Man glaubt eine sympathische Dichter-Individualität mit gesundem Herzen und Verstand hinter diesen kleinen Gedichten ahnen zu müssen, und erkennt den gelehrten Kempe nicht mehr, wie er uns in seinen übrigen Werken entgegentritt. — In der Form schliesst er sich, wie gesagt, ganz an Ziegler an. Zu bemerken ist nur, dass er einigemale den letzten Vers des Madrigals ohne Reim stehen lässt, was Ziegler zwar nicht ausdrücklich verbietet, aber doch nie gethan hat.

Anführer der geistlichen Madrigalisten ist Ernst Stockmann, dessen „Madrigalische Schrifftlust" 1660 erschien, und bis 1704 noch 2mal aufgelegt wurde. Er hatte Ziegler in Leipzig während seiner Studentenzeit kennen gelernt, und war auch mit Schütz in Verbindung getreten. Ein Teil seiner Madrigalen ist demgemäss mit Rücksichtnahme auf die Musik verfasst, und besonders eine Gruppe, diejenigen aufs Hohe Lied in denen Christus im Zwiegespräch mit der Kirche als seiner Braut dargestellt wird, hält er für geeignet zur Komposition, und sagt von ihnen in seiner Vorrede: „...gestalt denn dieser wegen der Alte Churf. Sächs. wohlverdiente Capell-Meister / Tit. Herr Heinrich Schütze / schrifftlich mit mir conferiret, und sein Bedenken hiervon recht nachsinnlich entworffen / auch etwas von meinen

schlechten Sachen albereit vor 5 Jahren überkommen“ [1]). (p. 20.)

Stockmann ist, wie wir bereits gesehen, formell durchaus abhängig von Ziegler, und wenn er am Schluss seines „Vorberichts“ bemerkt: „Vielleicht finden sich noch künfftig feine der Italiänischen Sprache gründlich kundige Leute, die uns hiervon etliche Dinge offenbahren“, so dürfen wir daraus wohl entnehmen, dass er selbst nicht Italienisch konnte. Auch würde man in seinen Dichtungen vergebens nach italienischem Einflusse suchen. In den 100 geistlichen Madrigalen seiner Schrifftlust giebt Stockmann in kurzen Zügen den Verlauf der ganzen biblischen Geschichte des alten und neuen Testaments, indem er sich entweder an einzelne Bibelverse anschliesst, oder irgend welches bedeutendere Ereignis aus der heiligen Geschichte sich zum Thema wählt. Die Madrigale I—XIII handeln von Schöpfung und Sündenfall, XIV und XV enthalten die Verheissung des Messias, XVI—XXVII das oben erwähnte Zwiegespräch der Kirche, welche diesen Verheissungen glaubt, mit ihrem Geliebten Jesus. Zu diesem Cyclus geben Verse aus dem Hohen Lied die einzelnen Themen ab. In den Madrigalen XXVIII—XXXVIII wird Christi Verheissung, Geburt, Verkündigung, Beschneidung und Taufe an der Hand von Lucas (Kap. I und II) dargestellt. Dabei führt der Dichter bald biblische Persönlichkeiten als Sprecher ein, bald tritt er selbst erzählend und reflektirend dazwischen. Die Madrigale XXXIX—LX geben in ähnlicher Weise die Passionsgeschichte bis zur Kreuzigung. Dann folgen 4 Grabschriften auf Christus, und weitere Betrachtungen über sein Leiden. LXVIII—LXXVI behandeln die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, und endlich die Gabe des heiligen Geistes an seine Jünger. Der Rest sind allgemeine religiöse Be-

[1]) Vgl. auch Stockmanns Madr. an Schütz im „Lob des Stadtlebens“. Es findet sich abgedruckt bei Spitta. a. a. O. p. 74.

trachtungen über Sünde, Gewissen, Gebet, Tod, jüngstes Gericht, Hölle und Paradies. Die Motive dazu sind meist den Psalmen und der Apokalypse entnommen. In einem Anhang giebt der Verfasser noch ein „Viertelhundert Politischer Freuden- und Trauer-Madrigale“ in den Kauf. Ein Teil davon sind Gelegenheitsgedichte an fürstliche Persönlichkeiten oder an Bekannte und Freunde, darunter zwei an Olearius und eines an Neumark, verschiedene Hochzeits- und Begräbnis-Madrigale, andere sind Sinngedichte und Epigramme.

Stockmanns Ausdruck ist schmucklos und nüchtern, oft geradezu banal: eine gewandt gereimte, aber hausbackene Prosa. Auch diejenigen Stücke, welche er eigens zur Komposition bestimmt hatte, erheben sich keineswegs über das Niveau trockenster Plattheit. Man höre den Gesang der Kirche:

XVII. Cant. I. v. 5.

Ich bin zwar schwartz von heisser Creutzes-Sonne /
Mein Seelen Schatz entsetze sich nur nicht
Der den die Sünde sticht
Kan nimmermehr im Unschulds-Kleide prangen
Ich halte mich an meinen Bräutigam /
Bin ich von Gott gleich schändlich abgefallen /
Und muss in Sünden wallen.
So tröstet mich der edle Jesse-Stamm /
Da ist sein Blut, damit ich mich bestreiche /
Das ist die beste Bleiche.

Am besten gelingen ihm die Stellen, wo die Alltagssprache am Platz ist.

XLIII. „Judas fragt: Was wollt ihr mir geben?“

Ihr Herren sagt, was denkt ihr mir zu geben?
Lasst sehn, was legt ihr an?

Es ist geschwind gethan /
Wenn das begehrte Geld
Fein balde nur gefällt /
So wil ich ihn in eure Hände schaffen.
Erseh ich meinen Schnitt /
So mach ich selbst das Ding zum Possen mit /
Wo Silber und Ducaten /
Da wächset mir der Muth /
Ich wolte wohl mein Vaterland verrathen /
Drumb zehlet auff / ihr wisset selbsten jo /
Umbsont wird niemand froh.

Das krampfhafte Suchen nach der Pointe tritt bei Stockmann weniger zu Tage als bei Ziegler. Er zieht es vor, mit einer allgemeinen Sentenz oder mit einem Sprichwort zu schliessen, wobei freilich seine Madrigale oft in matte Trivialitäten abklappen.

XII. Die armen Wäysen.

Wie muss man doch in seinen Kinder-Jahren
Manch Ungemach erfahren /
Zumahl wenn Eltern todt /
Und niemand ist / der einem hält den Rücken /
Das ist ein harter Stand /
Da muss man sich in manche Köpffe schicken /
Jedoch führt Gott mit starker Vater-Hand
Manch armes Kind / und das geschicht noch heute /
Aus Kindern werden Leute.

Aus der Stilgewohnheit sprichwörtliche Redensarten zu verwenden, entstand der Gebrauch die Schlusszeilen, oder auch Verse an beliebiger Stelle, durch fetten Druck hervorzuheben, was zum erstenmal im Anhang der Stokmannschen Madrigale geschieht, und fast in allen späteren Ausgaben nachgeahmt wird. In seinen Gelegenheitsmadrigalen ergiebt sich übrigens auch Stockmann den gesuchtesten Geist-

reicheleien und albernsten Wortspielen. Ueber den Tod eines Herrn von Bülow schreibt er:

Gleich wie gar bald die Wasserblase springt /
Und in ein Nichts zergeht, . . .
So gehts uns Menschen auch...

und bemerkt dazu: Bülow = Bulla, und einige Verse weiter unten: „In Wapen sind die Blasen noch zu finden" (blason!). Seine geistlichen Madrigale aber sind von derartigen Spässen fast ganz verschont geblieben. Doch kann er sich nicht versagen, da und dort in gelehrten Anmerkungen, oder noch lieber in Verweisen auf Bibelstellen seine Belesenheit zu zeigen, eine Gepflogenheit die er mit Ziegler, Kempe und vielen anderen gemein hat. Ausser der Schrifftlust veröffentlichte er noch einige weitere Madrigale im Anhang zu seinem „Lob des Stadtlebens" 1683, darunter eines an Schütz.

Stockmann ist für die übrigen nachzieglerischen geistlichen Madrigalisten in der inneren und äusseren Form massgebend geworden. Seine glatten Verse und sein klarer Ausdruck waren viel bewundert, und einer seiner eifrigsten Nachahmer, Joh. Jakobi singt von ihm:

Der allzuliebe Mann /
Mit seinen Madrigalen /
Weiss alles doch so scheinbar abzumahlen /
Als irgend einer kan.
Kein Mahler thut es nicht /
Wie künstlich auch der Pinsel sey gericht.
Drumb sag ich frey heraus:
Wenn diss und das wird welcken und verrauchen /
So wird man doch Herr Stockmanns Schrifften brauchen.

Der erste, welcher in Stockmanns Fussstapfen trat, ist Joh. Gottfr. Olearius. Er veröffentlichte in seinem Büch-

lein „JEsus! Poetische Erstlinge. Hall MDCLXIV“ [1]) neben einer Reihe geistlicher Lieder 34 Madrigale, welche teils auf die hauptsächlichsten Feste des Kirchenjahrs, teils auf biblische Ereignisse, teils auf Sprüche der heiligen Schrift Bezug haben. Mit Vorliebe besingt er den einfachen kindlichen Glauben, der sich zu bescheiden weiss. Seinen Madrigalen ist eine gewisse religiöse Wärme und Innerlichkeit nicht abzusprechen. Besonders charakteristisch scheint mir das folgende auf das Dreifaltigkeitsfest: Madrigal XXVI.

Halt inn Vernunfft
Du weist es nicht zu finden /
Wie Drey in Ein- und Eins in Dreyen sey.
Ich bleib indess einfältiglich darbey,
Was mir hiervon in seinem Wort
Mein Gott entdecket hat;
Was aber die Drey-Einigkeit
Nach Ihrem Wesen in sich helt,
Das werden wir in jener Welt
Erfahren in der Seligkeit.

An Schlichtheit des Ausdrucks steht er seinem Vorbild zum Wenigsten gleich, aber sein Vers ist nicht ganz frei von Holprigkeiten, und hin und wieder wird gegen die Regeln Zieglers verstossen. Olearius macht einen ziemlich weit gehenden Gebrauch vom Acht- und Neun-Silbler, in zwei Madrigalen lässt er zweihebige Jamben mit unterlaufen, und einigemale steht der letzte Vers von seinem Reim durch mehrere Zeilen (bis zu 7) getrennt, was sicher nicht im Sinne Zieglers gehandelt war.

Auf Olearius folgte zunächst Georg Ludwig Agricola, der seine „Geistlichen Madrigale“ (Gotha 1675) wie Spitta [2])

[1]) Eine zweite vermehrte Auflage erschien 1697 zu Arnstadt.
[2]) Spitta. Musikgesch. Aufsätze p. 74.

vermutet, selbst komponirt hat. Leider ist es mir nicht gelungen, dieses Bändchens habhaft zu werden.

1678 veröffentlichte Joh. Jacobi seinen „Ersten Versuch Deutscher Madrigalen“ [1]). Von diesen 70 kleinen Gedichten behandeln die 40 ersten geistliche Themen. Ganz nach der Methode Stockmanns werden der Sündenfall, die Sinflut, die Geschichte Abrahams und Josefs etc. behandelt (Madrigal I—XIV), dann geht der Verfasser nach einigen Madrigalen über Stellen aus den Propheten und dem Hohen Liede zum neuen Testament über (XIX—XXVIII) und lässt allgemeine religiöse Betrachtungen über Sünde, Teufel, Gottvertrauen, Geduld etc. nachfolgen (XXX—XL). Die Madrigale XL—LIII sind an Freunde und Bekannte gerichtet, die übrigen sind Sinngedichte, darunter einige nicht übel gelungene. Auch in Form und Ausdruck sehen seine Madrigale denen Stockmanns zum Verwechseln ähnlich, und dieser hatte auf seine Art nicht Unrecht, wenn er in dem Ehrenmadrigal an seinen Schüler sagte: „Der Autor ist zur Sache naturirt.“ Uebrigens scheint ausser Stockmann auch Kempe auf Jacobi gewirkt zu haben. Wenigstens spricht dafür der Umstand, dass ihn Jacobi in seiner Vorrede als Autorität anführt. Einige seiner Epigramme zeigen ganz die derbe Offenheit Kempes, z. B. das folgende:

„Auff einen unverschämten Schmorutzer“. (Madrigal XVI.)

Du unvergnügter Frass /
Der du dich hast bisshero angepfropffet /
Vnd deinen Wanst mit Speisen ausgestopffet /
Wie? bist du nicht einmal vergnügt,
Biss dass du selbst den Nehrer auffgefressen?
Pfui / dass du doch der Scham vergessen!

[1]) H. Johannis Jacobi von Zwickau, Deutscher Madrigalen Erster Versuch .... Zwickau 1678.

So langen auch die Körner erst di Sauen /
Und treten denn die Säcke mit den Klauen.

Die Madrigale 60, 61, 64, 65 behandeln Motive, denen wir auch bei Kempe begegnet sind.

Wie wir sahen, hatte schon Stockmann begonnen eine Gruppe von Madrigalen dialogisch an einander zu reihen. Den Anstoss dazu hatte ihm der Wechselgesang gegeben, wie er in der Kirchenmusik üblich war. Jacobi ging noch einen Schritt weiter und schuf das Madrigalische Drama. 1680 erschien von ihm „Der um unsere Missethat willen verwundete / und um unsere Sünde willen zuschlagene und gecreutzigte JESUS / Nach den vier Evangelisten In einem Trauer-Spiel vorgestellet; Nebst einem Anhang geist- und weltlicher Madrigalen.... Zwickau 1680." Es ist kaum anzunehmen, dass dieses Drama zur musikalischen, oder auch nur zur szenischen Aufführung bestimmt war; wenigstens erwähnt der Verfasser nichts dergleichen, und die ganze technische Anlage des Stücks entspricht weder den Bedürfnissen der Bühne noch denen der Musik.

Jacobi kombinirt seine Fabel aus den 3 Berichten des Matthäus, Lucas und Johannes. Wie er dabei verfährt, möge an einem Beispiel gezeigt werden. Im 1. Auftritt der III. Abhandlung wird Jesus gebunden vor Hannas geführt. Die Darstellung lehnt sich an Ev. Joh. C. 18, v. 12 u. 13. Dann überspringt der Dichter die von Johannes in den folgenden Versen erzählte Episode vom Verrat Petri und führt uns das Verhör Christi an der Hand der Verse 19—24 desselben Kapitels vor Augen. Die folgende Szene holt nun die Verleugnung des Petrus nach auf Grund von Matth. 26, v. 69—75. Die 3. Szene greift zurück auf Matth. 26, v. 60—67 und bringt ein zweites Verhör Christi durch die Hohenpriester u. s. w.

Das ganze Drama zerfällt in 5 „Abhandlungen" von

je 4—6 „Auftritten“. Die Einteilung in Abhandlungen ist ziemlich willkürlich, die in Auftritte ist bedingt durch einen Wechsel des Schauplatzes, den sich der Leser aber selber denken muss, denn Jacobi giebt keinerlei Bemerkungen über Szenerie und szenische Vorgänge. Ein Auftritt ist nichts anderes als eine Reihe von 2—13 Madrigalen, deren jedes einer Person in den Mund gelegt ist, und einen bestimmten Bibelvers zur Grundlage hat. Da nun jeder der in dem Drama zu Worte kommt, nicht mehr und nicht weniger als gleich ein ganzes Madrigal herzusagen hat, so kann von einem dramatisch belebten Dialog natürlich keine Rede sein. So oft der Evangelist einen Fortschritt der Handlung mit wenig Worten erzählt, muss Jacobi, der sich aller szenischen Angaben enthält, ein ganzes Madrigal absagen lassen durch diejenige Person, welche die Handlung ausführt, z. B. Joh. 18, v. 24: „Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Caiphas“.

Jacobi: A. III, Sc. I, Schluss. Hannas:

Genug vor diesesmahl /
Er sol nun vor dem Caiphas erscheinen /
Was jener auff ihn bringt /
Das dieser nicht wird können neinen /
Darnach sol bald gesprochen werden /
Dass dessen Blut / so nach Verderben ringt /
Werd gantz und gar vertilget von der Erden.

Und als nun in dem übernächsten Auftritt das Verhör vor Caiphas zur Darstellung kommen soll, bedient sich Jacobi zur Einleitung der Szene noch einmal derselben Bibelstelle mit dem Unterschied, dass diesmal der Oberhauptmann, welcher Christum vorführt, zum Sprecher gemacht ist. (A. III, Sc. 1.) Oberhauptmann:

Den Hannas zur Verhör gehabt /
Und allerdings nicht richtig hat befunden /

Der steht auch hier gefesselt und gebunden /
Die Wahrheit auszusagen u. s. w.

Aus derselben Szene vergleiche man noch: Matth. 26, v. 66 „Sie antworteten und sprachen: Er ist des Todes schuldig. Da speieten sie aus in sein Angesicht / und schlugen ihn mit Fäusten.“

Jacobi: Einer aus den Eltesten des Volks:

Hinweg mit ihm! Der Tod ist sein Verdienst,
Der Besem ist sein wolverdienter Lohn /
Der Galgen sein Gewinst.
Hier dieser Stock / die harten Hand-Granaten /
Und dieser Streich sind unsre Complimenten /
Womit wir ihn dem Hencker übersenden.

Diese Methode einen epischen Bericht zu dialogisiren musste zur breitesten Geschwätzigkeit verleiten, die geradezu banal wird, wenn der Dichter z. B. die letzten Worte am Kreutz in mehreren Madrigalen paraphrasirt. Nur ein einziges Mal (im 2. Auftr. der 1. Abhandlung) gestattet sich Jacobi die biblische Erzählung zu verlassen, und selbstständig berichtend und reflektirend hervorzutreten, indem er einen „Nuncius“ einführt, der uns die beginnenden Intriguen der Aeltesten und Priester ankündigt und seinem Abscheu über dieses Treiben Ausdruck verleiht. — Was Form und Ausdruck betrifft, so sind bei dem oben gesagten auch diese Madrigale berücksichtigt, sowie die 48 übrigen, über geistliche und weltliche Themen verfassten, welche dem vorliegenden Trauerspiel in einem Anhange beigegeben sind.

Das madrigalische Drama scheint einigen Anklang gefunden zu haben, wenigstens liess ihm Jacobi in den Jahren 1707 und 1708 zwei Fortsetzungen folgen: 1) „Der auferstandene und triumphirende Jesus, nach den vier Evangelisten in einem madrigalischen Dramate aufgeführet. Schneeberg 1707.“ 2) „Der in Fleisch und Blut geoffenbarte

Sohn Gottes Jesus, in einem madrigalischen Dramate vorgestellt... Zwickau 1708.“ Leider sind meine Bemühungen die beiden Werke ausfindig zu machen bis jetzt erfolglos geblieben.

1677 veröffentlichte Gottfried Feinler im „Poetischen Lustgärtgin“ [1]) neben Oden, Sonetten und Ueberschriften u. a. 28 Madrigale (p. 134 ff), von denen die 21 ersten geistliche, und die übrigen weltliche Stoffe behandeln. Auch diese sind in Form und Ausdruck unverkennbare Nachahmungen der Stockmannschen Muse und charakterisiren sich durch eine äusserst philiströse Didaktik. Vereinzelt finden sich einige kleine Verstösse [2]) gegen Zieglers Regeln, welche der Verfasser in seinem nächsten Werk, der poetischen Betrachtung der 4 letzten Dinge [3]) 1692 sorglich vermied. In der Vorrede dieses Büchleins beruft er sich auf M. Praetorius, Ziegler, Stockmann, Kempe, Olearius und einen gewissen Bretschneider, nach dem ich vergebens gefahndet habe. Dann giebt er eine weitläufige Umschreibung der Zieglerischen Grundsätze. Die 32 ersten Madrigale handeln in freier Betrachtung vom Tode, die 26 nächsten vom Jüngsten Gericht, folgen 22 über die Hölle und 29 über das ewige Leben. Der Dichter liebt es, denselben Gegenstand immer wieder zu variiren und von allen möglichen Seiten zu beleuchten, z. B. die Betrachtung über den Tod wird mit einer staunenswerten Unermüdlichkeit durchgeführt:

M. V. Der Tod schonet niemand.
VI. Wieder den Tod hilfft nicht Weissheit und Wissenschaft.

---

[1]) Poetisches Lustgärtgin / in welchem C C auf neue Teutsche Art gesetzte Geist- und Weltliche Poemata, als Oden, Madrigalen, Sonette, Ueberschriften etc. zu finden ... von Gottfried Feinler. Zeitz 1677.

[2]) XCVII u. CVIII p. 142 f enthalten je einen 2hebigen Jambus.

[3]) Gottfried Feinlers Poetische Betrachtung der IV. letzten Dinge, oder geistliche Madrigalia.... Jena 1692.

M. VII. Wieder den Tod hilfft nicht Reichtum.
VIII. „ „ „ „ „ Stärke und Tapferkeit.
IX. „ „ „ „ „ Schönheit.
X. „ „ „ „ „ hoher Stand.
XI. „ „ „ „ „ blühende Jugend.
XII. „ „ „ „ „ hohes Alter.
XIII. „ „ „ „ keine Artzenei.
XIV. „ „ „ „ keine Festung u. s. w.

In ähnlicher Weise schildert Feinler die Leiden der Verdammten der Reihe nach an allen 5 Sinnen. Der Sitte seiner Vorgänger getreu giebt auch er einen Anhang von lose aneinandergereihten geistlichen Madrigalen, denen meist Bibelverse zu Grunde liegen. Einige davon sind verbesserte Redaktionen derjenigen, die er bereits 1677 veröffentlicht hatte. Wir besitzen noch ein drittes Werk aus der Feder dieses Madrigalisten: „Wohlgeplagter und unverzagter Tobias.... In hundert Madrigal-Gedichten. Leipzig 1702“ [1]). Die biblische Erzählung wird hier ganz in der Art Stockmanns wiedergegeben. Der Dichter legt jedem Madrigal einen oder auch mehrere Bibelverse zu Grund und interpretirt sie, indem er die Darstellung ins Einzelne ausführt, oder selbstständige moralische Betrachtungen daran anknüpft, oder, was besonders häufig geschieht, seine Madrigale einer Person der Tobiasgeschichte in den Mund legt, in der Weise, dass einzelne Gruppen von Madrigalen einen Dialog darstellen. Die Verse sind unanfechtbar, die Sprache schmucklos, nüchtern und knapp, eignet sich trefflich zu einfacher Erzählung und gehaltener Didaktik, aber reicht nicht mehr aus, wo es einen seelischen Affekt zu schildern gilt. Auch dem Tobias fehlt der übliche Anhang nicht: zwischen Sonetten, Epigrammen u. dgl. eingestreut finden sich hier 23 weitere Madrigale über biblische, poli-

[1]) Das Büchlein ist mit einer Zuschrift an 7 Personen zugleich versehen, unter denen Stockmann obenan steht.

tische und mythologische Motive, alle ganz in der bereits charakterisirten Weise gehalten.

Nicht so klar als bei den bisher besprochenen Dichtern ist bei Christian Knittel der Zusammenhang mit der Gruppe der nachzieglerischen Madrigalisten ersichtlich. Seinen Oden[1]) sind neben verschiedenen andern Ehrengedichten 2 Madrigale von J. G. Olearius, datirt aus „Hall in Sachsen 1674“ vorgedruckt[2]). Dies ist das einzige Indicium das uns eine Bekanntschaft Knittels mit den sächsischen Madrigalisten vermuten lässt. Ein Jahr nach den Oden veröffentlichte er „Kurtz-Gedichte / nach Anlass fürgefallner Sachen Und Lusterregter Gedancken / Bei müssigen Musen gefüget / und nunmehr ans Licht gestellet von Christian Knittel / v. H. a. S. Franckfurt an der Oder 1678“, und noch im selben Jahr eine Fortsetzung der Kurtz-Gedichte. In der Vorrede des I. Teils sagt der Verfasser, dass er absichtlich seine Verse nicht als Epigramme bezeichnet habe, da nicht alle wirkliche Epigramme seien. Im 1. Band dieser Kurtz-Gedichte finden sich 3, im zweiten 10 von ihm selbst als Madrigale bezeichnet. Davon stimmen 6 mit den Zieglerischen Regeln vollständig überein, die übrigen verstossen, in sofern sie 1) mehr als 3 reimlose Verse haben (bis zu 5) und 2) auch 2hebige Jamben enthalten. Ausser den als Madrigale bezeichneten habe ich aber im I. Teil noch 21, im II. noch 10 weitere Kurtz-Gedichte gezählt, die sich der madrigalischen Form bedeutend nähern. Zwei davon (II. Teil. XXXV. u. CXLII) unterscheiden sich von den obigen 13 Madrigalen in gar nichts, die andern nur dadurch, dass sie teils durchgereimt sind, teils ausser dem 2hebigen Jambus auch den ein-

[1]) Christian Knittels v. H. a. S. Poetische Sinnen Früchte durch Lob- Sitt- und Tugend-Oden. Colberg 1677.

[2]) Eine Erwiderung darauf steht in Knittels Kurtz-Gedichten. II. T. p. 21f. M. LXXIX.

taktigen sowie den Alexandriner sporadisch aufweisen. Wollte man noch weiter gehen und auch die freien Trochäen zulassen, oder wollte man gar die verschiedenen Kurtz-Gedichte mit dem Schema abab oder abba, wobei a oder b immer einen Alexandriner, b oder a immer einen 3hebigen Jambus bedeuten, in ihrer äusseren Gestalt verändern, indem man einen, oder auch beide Alexandriner, in zwei 3hebige Jamben auflöste, so könnte man die Zahl der Madrigale bei Knittel noch ziemlich erhöhen. Offenbar war der Verfasser mit sich selbst nicht ganz einig, wie ein Madrigal eigentlich aussehen müsse; seine 2 Sammlungen von Kurtz-Gedichten zeigen in typischer Weise, wie die Form des Madrigals stufenweise, unvermerkt von der ersten Definition sich immer mehr entfernt auch schon bei Dichtern, die in der Hauptsache nur auf Zieglers Schultern stehen. Ausser von den Madrigalisten scheint Knittel von Logau beeinflusst zu sein. Die kurzen viertaktigen trochäischen Strophen, die Trittreime, die priamelhafte Aneinanderreihung der Satzglieder, der Letternwechsel, alles das findet sich bei ihm ganz in derselben Weise wie bei Logau; ferner dieselben Stoffe, verwandte Anschauungen und ähnliche Ausdrucksweise.

Noch mehr abseits von der Gruppe der nachzieglerischen Madrigalisten, aber immer noch in einiger Fühlung mit ihnen stehen die zwei Königsberger Heinrich Bredelow und Joh. Georg Bedaun.

Die Madrigale des ersteren[1]) behandeln vorwiegend moralische, didaktische und satyrische Stoffe, denen meist ein lateinisches Citat, seltener eine Bibelstelle oder ein Sprichwort zu Grunde liegt. Ein Zusammenhang zwischen

[1]) Heinrichs Bredelow, Von Königsberg aus Preussen / neue Madrigalen worinn Allerhand Sitten und Lebens-Regeln enthalten. Helmstädt 1689. Die Ausgabe: Helmstädt 1694 war mir nicht zugänglich.

den einzelnen Gedichten oder ein Plan in ihrer Anordnung besteht nicht. Was die Form betrifft, so kehrt sich Bredelow kaum noch an die Regeln Zieglers, mischt Verse von einer bis zu 13 Silben mit einander und durchbricht den jambischen Rhythmus oft genug durch eingestreute Trochäen. Sein Verleger glaubt diese Freiheiten in einer Vorrede entschuldigen zu müssen mit dem Hinweis auf „unterschiedlicher berühmter Dichtmeister Vorgang.“ Die Fehler, die wir bei Stockmann konstatirt haben, treten bei Bredelow in vergrössertem Masstabe auf: einesteils gesuchte Spitzfindigkeiten, abgeschmackte Künsteleien und prunkhafte Gelehrsamkeit, andererseits banale Plattheit, trivialer Ausdruck, und, was eine Hauptliebhaberei von ihm ist, Häufung mehr oder weniger passender Vergleiche, die am Schluss unter den Hut einer allgemeinen Sentenz gebracht werden. Es möge an einer Probe genügen.

Madr. 27. A bove majori discit arare minor.

Der Krebs lernt rücklings gehn vom Krebse,
Die Jungen pfeiffen wie die Alten thun.
Ein Narr der machet viele Narren,
Wie vor, so nun.
Ein Farr lernt blöcken von den andern Farren.
Vor diese Krankheit ist das beste Pflaster;
Der bösen Freundschafft flieh als eine Schlang,
Sie gehet krumm in ihrem Lauff.
Welcher bey den Hunden schläfft/steht mit Flöhen wieder auff.
Wer bey den Räubern ist, der raubet,
Wer in die Mühlen geht, der wird bestaubet.

Diese wohlfeile Art Madrigale zu schreiben hat Bedaun[1]), der seinem Vorgänger durchaus congenial, oder

[1]) Zweyhundert viertzig Madrigalen Oder; Kurtze Tages-Linien / Nach anleitung einiger Sprüche auss allen Büchern Heiliger Schrifft /

besser: dessen Carikatur ist, aufs allergründlichste ausgebeutet. Er schrieb 240 Madrigale ausschliesslich über Bibelverse. Die heilige Schrift wird von ihm wie ein Abreiss-Kalender behandelt: aus jedem Buch der Bibel, auch aus den Apocryphen, wählt er sich der Reihe nach aufs gerade Wohl ein paar Verse, und stellt darüber Betrachtungen an, die eine oberflächliche, pedantische, in strenger Orthodoxie verholzte Denkungsart verraten. In aufdringlichster Weise stellt der Verfasser seine Gelahrtheit und Bibelbelesenheit zur Schau einesteils in massenhaften, summa summarum 1003 Anmerkungen, andernteils in dunkeln Anspielungen auf Bibelstellen und alle mögliche andere Schriften, sodass er oft vollständig unverständlich wird für Jeden, der sich die Mühe nicht nimmt, seine Citate nachzuschlagen. Wer vermöchte z. B. dem folgenden irgend welchen Sinn abzugewinnen?

(Madr. 98.) „Wenn man reiffe Feigen schüttelt, fallen sie dem ins Maul, der sie essen will.“ Nahum. 3, 12.

Diess gilt für allen
Von Ninive.
Gott redt vom Kürbs / alss Ers nicht wolt umbkehren /
Vom Feigenbaum alss er es wolt verheeren.
Phraortes schüttelt an dem Baum /
Umbsonst; die Feigen blühten kaum.
Cyaxares, sein Sohn kont besser rütteln /
Er wust die Zeit die Feigen abzuschütteln.
Wie sind ins Maul die Feigen denn gefallen?
Von Ninive redt jedermann /
Man pfieff die Leute an.

Sein Stil erinnert, wie gesagt, sehr an Bredelow. Wir

---

heraussgegeben / und zum Druck befordert / von Johann Georg Bedaun ... Regimonti Anno 1697.

haben fast durchweg dieselbe Häufung von Vergleichen, die dazu dienen, den zu Grunde gelegten Spruch mit Beispielen zu illustriren.

Madr. 189. „Lasst kein faul Geschwätz auss eurem Munde gehen.“ Eph. 4. 29.

Man kennt den Topff am Klang:
Den Vogel am Gesang:
Den Menschen macht die Rede kund.
Der Hund sagt / das er hauset /
Die Katz sagt / das sie mauset /
Ein Guckug nennt sich uns verständlich.
Sogar kennt man das Thier an seinem Mund!
Wer schändlich redt / lebt meistentheils auch schändlich.
Red bringet Ehr / Red bringet Schande /
Nachdem die Zung ist in dem Bande.
Es lässet sich ein faul / zubrochen Ey abwischen:
Ein faul Geschwätz-Gemisch
Wischt ab kein Tuch / kein Flederwisch.

In dieser Weise geht es weiter; die Geschmacklosigkeit ist mit unerbittlicher Konsequenz vom 1. bis zum 240. Madrigal durchgeführt. Kein einziges das auch nur erträglich wäre! — Die Verse sind teilweise sehr holperig, ihre Länge ist willkürlich, wir finden 1—15silbige Jamben, die nur sehr selten mit Trochäen untermischt sind. Die Anordnung des Reims unterliegt keinerlei Gesetzen, und oft finden sich am Schluss eine oder zwei ungebundene Zeilen. Auch die vorgeschriebene Verszahl 15 wird mehrfach überschritten. Merkwürdig ist, dass Bedaum mit der Musik die Dichtkunst in sich vereinigte, und, wie aus dem Ehrengedicht des Professors und Hofpredigers Wegner hervorzugehen scheint, seine Madrigale sogar komponirt hat. Es mag auch darnach geklungen haben.

Der gefeierte geistliche Liederdichter Salomon

Franck[1]) schliesst sich formell ziemlich enge an Ziegler an, und erlaubt sich eine Abweichung von dessen Regeln nur insofern er einigemale sich des 2füssigen Jambus bedient. Im Uebrigen aber zeigt er sich vollständig unabhängig von Stockmann und Genossen, ja er steht zu ihnen geradezu im Gegensatz mit seiner Sprache voller Schwulst, Metaphern und Unklarheit. Man nehme z. B. das 2. Madr. „auf den weinenden Petrum“ (p. 15).

Hier ist ein Schiff mit Schuld beladen /
Das auf dem Thränen-Meere schwebt,
Wo sich der Seufzer-Wind erhebt /
Die Noth ist tieff / und gar nicht zu ergründen /
Doch kan der Sturm nicht schaden /
Dieweil sein Mast der starcke Glaube /
Weil Hoffnung hier der Ancker ist /
Weil sich die Liebes-Seile binden
An Heyland JEsum Christ /
So fährt es wohl bey trüben Stunden /
Und findet Ruh und Port in Jesu Wunden.

Ein andermal wird der Rücken des gegeisselten Jesu mit einem Rosenfeld verglichen, auf dem der Feinde Frevel Furchen zieht, er, der Dichter, aber seine Lebensfrucht erntet (p. 18). Und ähnliches mehr. Dennoch fühlt man aus all diesem Bombast heraus die tiefe religiöse Ergriffenheit des Dichters. Nirgends das langweilige Moralgedresche seiner Vorgänger, überall stellt er sein eigenes Empfinden in unmittelbare Beziehung zu den Ereignissen der Passionsgeschichte, mit einem Wort: er ist Lyriker. Besonders bezeichnend dafür scheinen mir die 2 Madrigale auf Judas

[1]) Salomon Franckens Madrigalische Seelen-Lust über Das heilige Leiden unsers Erlösers. Arnstadt 1697. Unter den Ehrengedichten befindet sich ein Madr. v. J. G. Olearius. Die Sammlung enthält 46 Madr.

(p. 8f und p. 16). Während seine Vorgänger mit einer Art von Schadenfreude das Bild des Verräters entwarfen, weiss Franck diesem Motiv eine ganz andere Wendung zu geben:

„Ach! aber Ach der Pein!
Nicht Judas war's allein!
Ich war / der dich verriethe /
Diss saget mir mein Hertz und mein Gemüthe /
So muss ich denn mein Selbst-Verräther seyn?"

und im folgenden:

„Nicht Judas ist's allein /
Ich / ich bin der / der durch die Missethaten
Dein heilig Blut / das ohne Schuld / verrathen.
Mein Hertz verdammet mich /
Ach Herr! Erbarme dich / u. s. w.[1])

Mit mehr Geschmack und mit weniger Aufwand von Gelehrsamkeit, als Bedaun gemacht hatte, wird die Bibel durchcommentirt von J. C. Heini. Seine „Früchte Poetischer Lust-Stunden aus Biblischen, Moralischen und vermischten, wie auch Satyrischen Sinn- und Schertz-Gedichten, Denen Liebhabern der Poesie anderweitig mitgetheilet von J. C. Heini, Luneburg 1719", sind dem Titel und der Vorrede nach zu schliessen schon etliche Jahre vorher in einer ersten Auflage mit Gedichten anderer Autoren zusammen veröffentlicht worden. Zwischen Sonetten und anderen Gedichten verstreut stehen 57 Madrigale, die durch ein beigedrucktes „Madrigal" oder „M." als solche bezeichnet sind. Ausserdem sind zweifellos Madrigale auch andere, bei denen dieses M. fehlt. p. 1—44 hält sich der Verfasser der Reihe nach an einzelne Kapitel der Bücher des Alten und Neuen Testaments, soweit sie ein für sich abgeschlosse-

[1]) Vgl. auch Spitta. a. a. O. p. 69f.

nes Ereigniss bieten, und wo er nur einen einzigen Bibelvers zu Grunde legt, lässt er ihm doch immer die Bedeutung, welche ihm im Zusammenhang zukommt, ohne seinen eigentlichen Sinn zu vergewaltigen, wie es Bedaun oft gemacht hatte. Die ziemlich trockenen Betrachtungen werden notdürftig belebt durch den beliebten Kunstgriff der Apostrophe an die betreffenden Figuren der biblischen Geschichte. p. 45—70 folgen die „Moralischen und Vermischten“ und zum Schluss die „Sinn- und Schertz-Gedichte“, unter denen die Madrigale einen ziemlich kleineren Raum einnehmen. Die Metrik Heinis verstösst gegen die zieglerischen Regeln durch den sehr ausgedehnten Gebrauch des Alexandriners einerseits [1]), und durch die allerdings äusserst beschränkte Verwendung von 2hebigen Jamben andererseits.

Als letzter Ausläufer der Gruppe nachzieglerischer Madrigalisten reiht sich Joh. Jakob Rambach an mit den 30 Madrigalen, welche er 1720 in seinen geistlichen Poesien veröffentlichte [2]). Doch kann von einem Einfluss Zieglers oder Stockmanns bei ihm kaum mehr die Rede sein. Die Stärke seiner geistlichen Dichtungen, die in den Jahren 1734, 35 und 53 neu aufgelegt werden mussten, liegt in den Cantaten. Er selbst misst ihnen den Hauptwert bei, während er von seinen Madrigalen zugiebt, dass sie in Gedanken und Ausdruck unselbstständige Jugendprodukte seien, mit denen der Leser Nachsicht haben müsse [3]). Da er auf die Cantate wahrscheinlich durch Erdmann Neumeister und nach seinem eigenen Zeugnis durch Hunold

[1]) Gleich im 1. Madr. (Adam und Eva) sind von 14 Versen 12, im 5. (p. 6 Noah im Kasten) von 10 Versen 9 alexandrinisch. Im Madr. Rehabeam p. 18f ist der 1. Vers ein Trochäus.

[2]) J. J. Rambachs geistliche Poesieen. Halle 1720. (2. Aufl. Leipzig 1734, Giessen 1735. 3. Aufl. Halle 1753). Ich citire nach der 2. Aufl.

[3]) a. a. O. Vorrede.

aufmerksam gemacht worden war, so liegt es nahe anzunehmen, dass ihm die Anregung zum Madrigal von eben dieser Seite gekommen sei; umsomehr als die Recitative seiner Cantaten fast durchaus die Form seiner Madrigale aufweisen. Auch findet sich im II. Band der Gedichtsammlung des Menantes p. 367 f [1]) ein von ihm verfasstes Madrigal „Ueber die Geburt Christi", der vielen Rambachschen Lieder und Cantaten gar nicht zu gedenken, welche Hunold in diese seine Sammlung aufgenommen hat. Was ihm trotzdem den Platz neben Olearius und Franck anweist, ist der geistliche Inhalt seiner Madrigale; doch auch deren Form entfernt sich von Zieglers Regeln nur insofern als in 15 Madrigalen vereinzelte Verse 2hebiger Jamben auftauchen, meist nur 1 oder 2, nur einmal 4 in demselben Gedicht. Wie die Cantaten, so sind wohl auch die Madrigale von Rambach zum Zweck der Komposition gedichtet worden, wenigstens lässt die Form des Madrigals XXIII vermuten, dass sie zu mehrstimmigem Gesang bestimmt waren:

Verwundrungs-werther Blick!
Der Teufel, Herodes } auf dem Thron;
Der Engel, Johannes } in dem Kerker. [2])

Seine Motive entnimmt unser Dichter grösstenteils der Bibel und behandelt sie mit viel gesuchter Spitzfindigkeit und mit oft sehr geschmacklosen Antithesen und Metaphern, aus welchen man die schlimmen Vorlagen des jungen

[1]) Menantes auserlesene Gedichte unterschiedener berühmter und geschickter Männer. Halle 1718—20. 3 Bde.

[2]) Spitta: Seb. Bach, II, 177 meint, dass S. Bach seinen Textlieferanten Picander auf Rambachs Madrigale als nachzuahmende Vorbilder hingewiesen habe.

Poeten unschwer errät: die 2. schlesische Schule. „Ueber den Stern der Weisen“ (Madr. I) singt er:

Hier weist ein Stern zum andern hin.
Der in den Lüfften schimmert,
Zu dem der in den Windeln wimmert,
In Wolken eingehüllt.

Im XVII. Madrigal nennt er Christum den „armen Reichthum“, im XIX. ruft der Welt zu:

O Welt behalte den Confect,
Der nach Gomorrhen Pfützen schmeckt.

Das Blut Christi vergleicht er mit einem Wechselbrief (XXI), die Kirche Christi mit einem Krankenhaus (XXII), und im XXVI. Madrigal besingt er „die wunderbare Rechen-Kunst des Herrn Jesu“ mit Aufwand der ganzen mathematischen Terminologie u. dgl. mehr. Nur hin und wieder entdeckt man einen Ansatz zu wahrer, selbstempfundener Lyrik; jedesfalls aber darf das begeisterte Lob, welches dem Dichter von Koch [1]) gezollt wird, auf dessen Madrigale keine Anwendung finden.

Es ist zu beobachten, dass die Gesetze Zieglers in einigen theologischen Kreisen ihr ungeschwächtes Ansehen bewahrten bis ins 18. Jahrhundert hinein. Im V. Band der Neukirchischen Sammlung [2]) p. 53—55 begegnen wir 3 mit D. V. A. bezeichneten Madrigalen, welche durchaus nach Ziegler gearbeitet sind. Das eine ist ein Leichenmadrigal auf den Tod des Herrn Pfarrers Wiesner in L. und die 2 folgenden feiern die Promotion des Magisters Siebenhaar. In demselben Band stehen p. 208—14 sieben

[1]) Koch Gesch. des Kirchenlieds und Kirchengesangs. Stuttg. 1868. IV. 521 ff.

[2]) Herrn von Hofmanswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bissher ungedruckter Gedichte V. Teil. Franckfurt u. Leipzig 1725.

weitere Madrigale, welche mit G. L. bezeichnet sind, und ebenfalls den Regeln Zieglers entsprechen. Die blossen Ueberschriften dieser Madrigale verraten, dass auch die Stoffe aus dem Gedankenkreis der nachzieglerischen Madrigalisten entnommen sind: 1. Auf den schlafenden Jonas. 2. Judas-Kuss. 3. Auf die wohllust. 4. Auf das glücke. 5. Auf die sorgen. 6. Es kehrt sich alles um. (Behandelt die steigende Verderbnis der Welt.) 7. Auf die liederlichen versverderber. Vermutlich gehören auch hierher 5 anonyme Madrigale (Neuk. Samml. V. p. 314—16) auf das menschliche Leben, den Tod, die Kostbarkeiten der Welt, ein zugestossenes Betrübnis und einen überstandenen Unfall, und endlich ein Madrigal „so im Jahre 1732 in den Thurmknopf zu Harpke mit geleget worden“ von Gottfr. Gruner, Prediger daselbst.[1])

[1]) Steht in Bernanders Sammlung verirrter Musen. Leipzig 1735. p. 569f.

Das Madrigal bei den galanten Dichtern.

a) Madrigalische Masse in dramatischen Gedichten und verwandten Formen.

Wie bereits angedeutet wurde, hat neben der Thätigkeit der nachzieglerischen Madrigalisten eine Pflege des Madrigals fast ganz unabhängig von Ziegler nicht aufgehört weiterzubestehen. Um diese zweite Richtung zu verfolgen, ist es nötig, dass wir aufs Jahr 1653 zurückgehen.

Die galanten Dichter, welche um diese Zeit anfingen das Uebergewicht in der Litteratur zu bekommen, schöpften unmittelbar an der Quelle welscher und französischer Poesie, und liessen sich darum die Gesetze Zieglers nicht gerne gefallen.

Am Hofe zu Dresden fuhr man fort sich an italienischen Opern und französischen Ballets zu ergötzen. 1653 wurde daselbst eine Nachahmung des Pastor fido, „Der getreue Hürte, arkadischer Hürtenaufzug von Ernst Geller“ [1]) aufgeführt, und in demselben Jahr hatte Hofmanswaldau seine Uebersetzung dieses vielbeliebten Schäferdramas vollendet. Obschon sie erst 1678 veröffentlicht wurde [2]), so war sie den litterarischen Freunden des Dichters doch schon früher

[1]) War mir leider unzugänglich.

[2]) C. H. v. H., Deutsche Uebersetzungen und Gedichte. Breslau 1678.

bekannt; es sei mir daher erlaubt, sie schon an dieser Stelle zu besprechen[1]). Der Dichter bemühte sich die madrigalische Form des Originals wiederzugeben, und bediente sich des freien Verses sogar da wo ihm seine Vorlage dazu keinerlei Anlass bot. An anderen Stellen[2]) ersetzt er den reimlosen italienischen Zehnsilbler durch lange, paarweise gereimte Tiraden von Alexandrinern. Die eigentlich madrigalischen Partien aber werden in einen willkürlich durcheinandergewirbelten Mischmasch jambischer, trochäischer und dactylischer Verse übersetzt, fast noch toller als es Opitz und Buchner gethan hatten; und während Guarini in weiser Beschränkung nur die lyrisch gefärbten Stellen durch vereinzelte Reime zusammenfasst und heraushebt, bindet Hofmanswaldau gewissenhaft alle Verse miteinander, reimlose Zeilen sind äusserst selten bei ihm. Seine Zeitgenossen erblickten darin einen Vorzug. Nur in den Chören versucht er sich der italienischen Form etwas mehr zu nähern: in denen des I. und IV. Akts behält er sogar die komplizirten Reimanordnungen des Originals bei, und giebt immer den Siebensilber mit einem Vers 3hebiger Jamben wieder, den Elfsilbler mit 5taktigen Jamben, oder auch mit dem Alexandriner.

Zu besserer Illustration diene die erste Strophe jenes berühmten, von Tasso gedichteten und von Guarino mit einigen Verschlimmbesserungen in den IV. Akt aufgenommen Chorliedes über die Ehre.

O bell'età de l'oro
Quand era cibo il latte
Del pargoletto mondo, e culla il bosco;
E i cari parti loro

---

[1]) Näheres bei J. Ettlinger: Christ. Hofm. v. Hofmanswaldau. Heidelberg. Diss. 1891. p. 31 ff.

[2]) IV, 3 u. IV, 7.

Godean le gregge intatte,
Nè temea 'l mondo ancor ferro nè tosco.
Pensier torbido e fosco
Allor non facea velo
Al sol di luce eterna.
Or la ragion che verna
Tra le nubi del senso, ha chiuso il cielo.
Ond 'è che 'l peregrino
Va l'altrui terra, e 'l mar turbando il pino.

O Edel göldne Zeit,
Da Milch die Speise war,
Und da der Pusch die zarte Welt gewieget:
Die Heerde stund erfreut /
Befreyet von Gefahr /
Man war noch nicht mit Schwert und Gifft bekrieget;
Der Kummer / der itzt auf uns lieget /
Hat uns noch nicht verdecket.
Der wahren Sonnen Licht /
So uns itzt mehrentheils gebricht /
Und in dem Joch der Sinnen sich verstecket;
Diss zeigt den Trieb / der diss und das begehret /
Der fremdes Ufer sucht / und fremde See befähret.

Nur hier kann von einer annähernd madrigalischen
m die Rede sein. Im Uebrigen bedeutet die Hofmans-
ldauische Uebersetzung dem was Opitz geleistet hatte
genüber keinen formellen Fortschritt, so wenig als „der
itsch redende treue Schäffer des Freiherrn Assmann von
schatz", welcher wenige Jahre nachher entstand [1]), und
sen Ruf seiner erst 1704 erfolgten Veröffentlichung lange
ausging, wie aus der Vorrede ersichtlich ist. Zwar

[1]) Herrn Hannss Assmanns Freyherrn von Abschatz... Poetische
ersetzungen und Gedichte. Leipzig und Breslau 1704. p. 13ff.

vermeidet Abschatz die allzuharten und allzuunmotivirten Uebergänge von einem Rhythmus in den andern, aber im Ganzen unterscheidet sich die Form seiner Uebersetzung wenig von der Hofmanswaldauischen, ja die Alexandriner nehmen bei ihm sogar noch einen breiteren Raum ein, und die ursprüngliche Gestalt der Chöre verwischt er vollständig, indem er sie in isostrophische Oden überträgt. Im Stil freilich ist er seinem Vorgänger entschieden überlegen. Man vergleiche nur die beiden Uebersetzungen des hübschen Madrigals, mit dem der unglückliche Mirtillo seine Klagen eröffnet. (III, 1.)

O primavera, gioventù de l'anno,
Bella madre de' fiori,
D' erbe novelle e di novelli amori,
Tu torni ben; ma teco
Non tornano i sereni
E fortunati dì de le mie gioje:
Tu torni ben, tu torni;
Ma teco altro non torna
Che del perduto mio caro tesoro
La rimembranza misera e dolente:
Tu quella se' tu quella
Ch' eri pur dianzi sì vezzosa e bella;
Mà non son io già quel ch' un tempo fui
Sì caro a gli occhi altrui.

(Hofmansw.) Schöner Lentz / des Jahres Jugend / schöne
Mutter tausend Kräuter /
Neuer Blumen / neuer Buhlschaft auserwählter Zeugbereite
Du kommst zwar itzt zurücke /
Doch kommen nicht mit dir
Des Glückes alte Blicke /
Du kommst, du kommst / doch schau ich nichts allhier
Mit dir zurücke lencken /

Als des mir entführten Schatzes hochbetrübtes Angedencken.
Du läst, du läst noch deine hohe Pracht
Auf tausend Blumen lesen /
Ich aber bin itzund verworffen und veracht,
Und zwey schönen Augen nicht, was ich bin zuvor gewesen.

(Abschatz:) Jugend des verneuten Jahres, die den Erden-
Kreiss verjüngt /
Neue Blumen / neue Kräuter, und viel neue Lieben bringt /
Grüner Lentz / du kömmst wohl wieder / aber bringst mir
nichts mit dir /
Als ein traurig Angedencken der verlohrnen Lust und Zier.
Du bist wie vor dem beliebet / voller Wonne / voller Freuden /
Ich verhasst bey schönen Augen / voller Schmertzen / voller
Leiden.

Beide Uebersetzer haben die madrigalische Form ziemlich verwischt, aber Abschatz ist doch ungleich klarer und geschmackvoller, freilich oft auch weniger treu in seiner Wiedergabe.

Auf die Gestaltung des Madrigals in Deutschland konnten solche Vorbilder nur verwirrend wirken, für seine Verbreitung aber sind sie von hoher Bedeutung geworden. — Der Alexandriner steckte diesen Galanten zu sehr in den Fingerspitzen, als dass sie sich davon auch nur vorübergehend hätten befreien können. Fast der Einzige der es vermocht hat, ist jener Philidor von Rudolstadt den man mit Jacob Schwieger zu identificiren pflegt. Die Recitative seiner Sing- und Zwischen-Spiele[1]) stellen meist eine Mischung von 1 — 5hebigen freigereimten Jamben dar. Seine „Basilene", welche eine Nachahmung des Pastor fido sein soll, ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

---

[1]) Filidors Trauer- Lust- und Misch-Spiele. Erster Theil. Jena 1665.

Uebrigens darf hier nicht vergessen werden, dass ganz dieselbe Art von freien Massen, wie sie die Uebersetzungen der italienischen Schäferspiele aufweisen, vermutlich durchaus unabhängig von diesen, nach den ersten bescheidenen Versuchen in Opitzens Tragödien, hauptsächlich durch Andreas Gryphius in das Drama eingeführt worden war. Wenn in seinen Trauerspielen die leidenschaftlich Erregten, die Prologisten und vorzugsweise die Geister das Vorrecht geniessen, frei von den Fesseln des Alexandriners in den wildesten Mischungen aller Rhythmen sich zu ergehen, so haben sie das wohl mehr den antiken und holländischen Vorbildern des Dichters zu danken als den Italienern. Jedesfalls sind die Chöre den Griechen und die „Reyhen" den Holländern nachgebildet. Lohenstein verwendet die freien Masse im Trauerspiel ganz nach den Grundsätzen seines Vorgängers; doch kann man zweifelhaft sein, ob ihm nicht da und dort auch die Italiener als Muster vorgeschwebt haben. Wenigstens scheint mir der Prolog des Thracischen Bosphorus, welcher die Tragödie Ibrahim Sultan (1679) eröffnet, nichts anderes zu sein, als eine Nachahmung des Prologs des Alfeo zum Pastor fido. Disposition und Gedankengang sind in beiden dieselben; ausserdem fällt ins Gewicht, dass Lohenstein, als er Hofmanswaldaus Uebersetzung des Pastor fido herausgab, ihr eine von ihm selbst verfasste Verdeutschung dieses Prologs des Alpheus vorausschickte [1]). Formell jedoch unterscheidet sich die Uebersetzung von der Nachbildung im Ibrahim Sultan dadurch, dass in der ersteren nur jambische, in der letzteren auch trochäische Verse zur Verwendung kommen. Eine weitergehende Aufnahme aber in die Tragödie haben die freien Verse nicht gefunden.

Um so eifriger wurden sie im Musikdrama gepflegt.

[1]) Dieselbe wurde auch der Abschatzischen Uebersetzung vorgedruckt.

Hier liegt die bewusste Nachahmung des italienischen Recitativs auf der Hand, und hier hat man es auch zu ziemlicher Formvollendung gebracht. Was Schirmer und Filidor begonnen hatten, führten die Hamburger Operndichter zum Abschluss. Der vorherrschende Rhythmus im Recitativ war schon bei den erstgenannten der Jambus, und Wechsel des Metrums musste wenigstens durch den Inhalt der Dichtung gerechtfertigt sein. Noch 1688 schreibt Rotth im 3. Teil seiner vollständigen deutschen Poesie, p. 146: „Noch eines kan ich nicht unerinert lassen / dass einige der Italiener und Frantzosen sich nicht an die Vers-Arth binden / sondern bald Jambische bald Trochäische untereinander vermischen .... Daher hat denn auch der berühmte Hoffmann in seinem Pastor fido / den er auss dem Italiänischen übersetzet / dergleichen Mischung sich gefallen lassen. Mir deucht aber die Verse fliessen anmuthiger / wenn sie ohne dergleichen Mischung seyn / sonderlich im Lesen; Wiewohl / wenn man ein Zeitlang in solcher Vermischung gelesen hat / man es mit der Zeit gewohnt wird / dass die plötzliche Veränderung einem nicht so übel klinget. Es hat ein jeder Poet hierinnen seine Freyheit“ u. s. w. Die Hamburger aber waren so tolerant nicht mehr; man höre was die Neumeister-Hunoldsche Poetik (1717)[1]) dagegen sagt: „Manche stecken auch in dieser Ketzerey, dass sie bald Jambische, bald Trochäische, bald Dactylische unter einander hinlauffen lassen, wie Schweine, Schaaf und Ziegen, Ochsen und Kühe bey einem Dorff-Hirten. Doch mich däucht immer, dass dem Wercke eine grosse Lieblichkeit dadurch abgehet.“ Freilich wird dieser strenge Spruch

[1]) Die allerneueste Art, Zur reinen und Galanten Poesie zu gelangen .... von Menantes. Hamburg. ed. 1722. p. 74. Ganz ähnliche Vorschriften über das Recitativ giebt Erdm. Neumeister in der Vorrede zu seinen „geistlichen Cantaten“ (1704). Sie findet sich abgedruckt bei Spitta: Seb. Bach, I, p. 467 f.

einige Zeilen weiter unten folgendermassen modificirt: „Inzwischen aber will ich nicht alles so platter Dinges verworffen haben / sondern gar gern zustehen / dass man bisweilen eine Sentenz / sonderlich in einem besondern Affekte, mit einem oder ein Paar Trochäischen, oder auch Dactylischen Versen exprimiret, wenn man keine gantze Arie daraus machen will.“ Im Grunde aber beweist diese Konzession nur, dass man gerade im einheitlich durchgeführten Jambus das wesentliche Merkmal des Recitativs erblickte, wodurch es sich von der heterometrischen Arie unterscheiden sollte. Diesen Forderungen kommen denn auch die Opern des Lucas von Bostel, Christian Heinrich Postel, Chr. Hunold, Barthold Feind und Ulrich König und anderer mit zierlicher Gewissenhaftigkeit nach. Ausserdem gebührt ihnen ein gut Teil des Verdienstes, mit dem Alexandriner aufgeräumt zu haben. Sie waren sich der Schwerfälligkeit dieses Verses und seiner Unbrauchbarkeit zum Gesang sehr wohl bewusst. So heisst es in der oben citirten Hunoldschen Poetik (p. 73), je kürzer die Verse des Recitativs, desto angenehmer und leichter zu komponiren seien sie. „Vor kurtzer Zeit wuste man nichts als von lauter langen und Alexandrinischen Versen, wie solches Gryphii und Lohensteins Schau-Spiele ausweisen. Doch wie beschwerlich solche vierschrötigte Verse, sowohl dem Komponisten als dem Recitanten und Leser ankommen, der wirds ohne mein Erinnern bald glauben, wer ein solch Drama vor sich hat.“ — Das Bestreben dem Alexandriner möglichst aus den Wege zugehen führte dazu, dass, wie schon Ziegler für den 5hebigen Jambus empfohlen hatte, man nun auch beim 6hebigen zuweilen die Cäsur an der vorgeschriebenen Stelle nicht einhielt, eine Neuerung, welche dem Menantes denn doch zu weit ging, „obgleich sie sie sich nicht übel unter die Musik schicke“ [1]). Wenn nun die Operndichter trotz

[1]) Uebrigens vergisst er selbst zuweilen die Cäsur.

ihrer löblichen Grundsätze oft sehr unsangbare und holperige Recitative lieferten, und ohne es zu merken manchmal wieder in den Alexandriner hineinkamen, so ist dies bei ihrer raschen Produktion und der nachlässigen Behandlung des Recitativs durch die Komponisten [1]) sehr wohl begreiflich. Ein Beispiel dafür kann uns sogar diejenige Oper bieten, welche von den Zeitgenossen allgemein als die beste anerkannt wurde: „Die wunderbarerrrettete Iphigenia“ von Postel [2]). Der I. Akt enthält 1, der II. 4, der III. 5, der IV. 17 und der V. 18 Alexandriner. Davon fallen jedoch 4 (2 im II. und 2 im V. Akt) nicht ins Gehör, weil sie durch den Dialog zerrissen werden [3]).

Dass ein unmittelbarer Einfluss der nachzieglerischen Madrigalisten auf die Gestaltung des Opernrecitativs stattgefunden hat, wie ihn Spitta geneigt ist anzunehmen [4]), ist streng genommen nicht zu erweisen. Fest steht bloss soviel, dass nachdem einmal Ziegler auf die Verwandschaft des Madrigals mit dem Recitativ hingewiesen hatte, man ihrer fortwährend eingedenk blieb, d. h. dass „madrigalische Verse“ und „Recitativ“ von da ab als identische Ausdrücke galten. Ob aber Männer wie Postel, Hunold u. a. die „Resultate der deutschen Madrigalisten“, d. h. die Resultate der kleinen Gruppe nachzieglerischer Madrigalisten — denn nur von dieser handelt Spitta — sich zu Nutze gemacht haben, das scheint mir zweifelhaft zu sein, denn gerade die Operndichter standen einerseits in ununter-

---

[1]) Ueber die musikalische Behandlung des Recitativs vgl. E. O. Lindner. Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855. p. 58ff.

[2]) 1699 in Hamburg aufgeführt und von Keiser komponirt.

[3]) Vgl. auch die von Lindner a. a. O. p. 57f mitgeteilte, äusserst unsangbare Stelle aus dieser Oper.

[4]) Spitta. Musikgesch. Aufsätze. Berlin 1894. p. 72.

brochenem Kontakt mit der italienischen Librettodichtung, während die nachzieglerischen Madrigalisten ihn verloren hatten, und andererseits waren sie durch die Rücksicht auf die Musik gezwungen, ein möglichst leichtes, geläufiges Recitativ zu schaffen, welches dann allerdings in seiner äusseren Gestalt ziemliche Aehnlichkeit mit dem zieglerischen Madrigal ganz von selbst bekommen musste. Wahrscheinlicher ist mir der umgekehrte Fall, nämlich dass das Recitativ die Form des zieglerischen Madrigals alterirt habe; denn das Recitativ ist im Grunde älter in Deutschland und hat sich rascher verbreitet als das Madrigal. Zieglers Versuch aber, die madrigalische Form zu regeln, ist, wie wir weiterhin sehen werden, hauptsächlich am Widerstande derjenigen gescheitert, die nach ausländischen Vorlagen arbeiteten, und zu diesen gehören auch die Operndichter.

Solchen Fortschritten in der Behandlung des freien Verses gegenüber erscheint „der aus dem Italiänischen des berühmten Torquato Tasso übersetzte Schäffer Amintas“ von Georg Wilhelm von Reinbaben[1]) (1711) als ein Rückfall in die alte Manier des Hofmanswaldau und Abschatz. Der Uebersetzer hätte nicht einmal nötig gehabt, ein Uebriges zu thun in freien Versen, da Tasso einen weit mässigeren Gebrauch davon macht als Guarino, und die Hendekasyllaben vorwalten lässt. Offenbar aber beabsichtigte Reinbaben ein Gegenstück zu den 2 berühmten Uebersetzungen des Pastor fido zu schaffen[2]), und bediente sich deshalb derselben Form. Die Chöre am Schluss des IV. und V. Akts, von denen jeder ein Madrigal ist, fehlen in seiner Verdeutschung, ebenso der 2. Teil des Amore fuggitivo, gesprochen von Venus. Das Bestreben

[1]) George Wilhelms von Reinbaben . . . . Poetische Uebersetzungen und Gedichte. Weimar 1711. p. 1 ff.

[2]) In der Vorrede weist er auf Hofmanswaldau und Abschatz als seine Vorgänger hin.

möglichst treu und verständlich zu sein[1]), lässt den Verfasser in einen breiten, umständlichen und nüchternen Stil verfallen, in dem gar all die edle Grazie dieser schönsten Blüte der italienischen Schäferpoesie jämmerlich zu Grunde geht. Z. B. braucht Reinbaben, um den Prolog des Amor wiederzugeben, welcher bei Tasso 91 ungereimte Elfsilbler umfasst, nicht weniger als 145 freie jambische Verse von 3—6 Hebungen.

Der Verwandschaft derartiger Pastoraldramen mit der Oper war man sich in Deutschland sehr wohl bewusst, ja man hielt sogar den Pastor fido in der Komposition des Cesti für „die Quelle aller Opern“[2]).

Ganz so wie im Singspiel wurde das Recitativ auch in der Serenata, dem Oratorium und der Cantata gehandhabt. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen dem Madrigal, speziell dem geistlichen Madrigal der Stockmannschen Richtung und der geistlichen Cantate, wie sie Erdmann Neumeister geschaffen hat, ist von Spitta[3]) einleuchtend genug dargestellt worden. Von ganz besonderer Beweiskraft scheint mir noch das folgende Werkchen zu sein, das er unerwähnt gelassen hat: J. N. J. Poetisch-Musikalische Andachten / Bestehend in Madrigalien und Arien auff alle gewöhnliche Sonn- und Fest-Tage im gantzen Jahre / Zu Gottes Ehren und des Nechsten Erbauung / aufgesetzet und herausgegeben von M. Paulo Stockmannen[4]) / Kayserl. Edel-gekrönten Poeten / und des Ammts Beyernaumburg Pastore. Leipzig / bey Friedr. Lankischens sel. Erben 1705. Die biblischen Texte der Sonn- und Festtage

[1]) Cf. Vorrede.

[2]) Menantes. Poetik. p. 395.

[3]) Musikgesch. Aufs. p. 71 f.

[4]) Es ist wahrscheinlich, dass dieser Paul Stockmann irgendwie verwandt ist zu Ernst Stockmann, ebenfalls P. L. und Pastor zu Beyernaumburg einige Jahre vor seinem Namensvetter.

des Kirchenjahrs werden hier cantatenmässig, oder besser: oratorienmässig behandelt in der Weise, dass Arien, Chorale, d. h. meist einzelne Choralverse, und Madrigale in beliebiger Reihenfolge mit einander abwechseln; ausserdem wird hin und wieder ein Bibelwort in direkter Rede eingeschaltet. Die Arien und Madrigale sind meist bestimmten Personen der biblischen Geschichte, oder gewissen typischen Figuren, wie einem Spötter, einem Ungläubigen etc. in den Mund gelegt. Oft werden auch Gott, Jesus, die Jungfrau Maria, oder allegorische Figuren wie der Tod, die Hölle u. s. w. als Sprecher eingeführt, so dass in diesen dramatisch belebten Stücken das Madrigal die Stelle des Recitativs vertritt. Sämtliche Madrigale entsprechen genau den Regeln Zieglers. Das Ganze ist, wie die Vorrede (dat. v. 17. Febr. 1705) sagt, von einem geschickten Musikus in Sangershausen Namens Joh. Augustin Kobelius mit Instrumental-Begleitung komponirt und in der Kirche aufgeführt worden. Auch an Operneffekten, wie sie durchs Orchester erzielt werden, scheint es nicht gefehlt zu haben. P. Stockmann hält es daher für nötig, die Verwendung dieser „politischen und operetischen Art der Musik“ im Gottesdienst des längeren zu verteidigen. Ferner stellt er dem Leser frei sich zur Lektüre einzelne Arien oder Madrigale auszuwählen, soweit sie aus dem Zusammenhang losgelöst werden könnten. Ein genaueres Bild von dem Arrangement des Ganzen möge die folgende Probe ermöglichen. (p. 4—7.) Am 2. Sonntage des Advents.

Textus 2. Petr. 3, v. 4. Wo ist die Verheissung seiner Zukunfft? denn nachdem die Väter entschlaffen sind, bleibt es alles, wie es von Anfang der Creaturen gewesen ist.

Arie: Die Spötter.

1) Es ist eine alte Sage
Von dem lieben jüngsten Tage;

O wie lang hat man gehofft?
Hoffen das bethöret offt;
Und auch so die alte Sage
Von dem lieben jüngsten Tage.

Choral:

Es ist gewisslich an der Zeit etc. biss: zu richten Böss und Frommen.

Folgen 3 metrisch der ersten gleiche Strophen als Fortsetzung der Arie der Spötter. Auf jede Strophe antwortet ein Choralvers, von dem immer nur der Anfang abgedruckt ist.

„Hierauff geht in der Orgel der stärckste Sub-Bass mit dem Tremulanten / ein Erdbeben abzubilden[1]). Aus der Höh thönet eine Trompete / und eine Stimme von da ruffet: Stehet auf ihr Todten; Kommt vor Gericht, kommt vor Gericht etc. Die Bücher sind aufgethan / ein ieder soll empfahen / wie er gehandelt hat bey Leibes Leben. Kommt vor Gericht und thut Rechnung von eurem Hausshalten. Zwey klägliche Stimmen fugiren: O ihr Berge fallet über uns / und ihr Hügel bedecket uns."

Madrigal. JEsus:

Hier gilt Verbergen nicht /
Auch kein erbärmlich Klagen /
Ich hab euchs lange gnug ja lassen sagen /
Es folg' ein scharff Gericht /
Da ieder, wer er ist, soll Rechnung thun.
Drümb / nur herbey! ihr Engel bring't zusammen /
Was ie gelebt und lebend noch gewesen /
Den Weitzen bindet ein
In sichre Bündelein;

[1]) Derartige Angaben sind übrigens äusserst selten.

Das Unkraut werffet in die Höllen-Flammen.
Mord / Unzucht / Sauffen / Ungerechtigkeit
Gehört in der Verdammten Ewigkeit.

Choral:

O weh demselben / welcher hat des HErren Wort verachtet etc.

Madrigal.

Die Verurtheilten.

Ach HErr, wir pflegten ja
In deinem Nahmen Teuffel auszutreiben /
Weissagung auch und Thaten sonst zu thun /
Wo bleibt der Lohn denn nun /
Da du uns in der Hölle heissest bleiben?

JEsus:

Geht hin / ich hab euch niemals noch erkannt /
Wer heucheln will / kömmt mit mir nicht zurechte /
Diss sind nur meine Knechte /
Die meines Vaters offenbahrten Willen
Mit Ernste sich bemühen zu erfüllen u. s. w.

Choral:

Ist auch das Creutz bitter und schwer, bedenckt / wie heiss etc.

Textus: Apoc. 22. v. 12.
Siehe / ich komme bald, und mein Lohn mit mir.

Choral:
O JEsu Christ, du machst es lang etc.

Damit ist aber der Zusammenhang der galanten Cantate mit dem Madrigal noch nicht erwiesen; diese ist vielmehr eine direkte Nachahmung der italienischen Oper und Cantata, und stand etwa schon ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen der ersten Cantaten Neumeisters in Blüte, wie dies unter andern besonders Reinhard Keiser in der Vor-

rede zu seiner „Gemüthsergötzung, bestehend in einigen Singgedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten Hamburg 1698“ bezeugt[1]). Er sagt: „Belangend das Erste (d. h. die poetische Form der Cantate), so ist nunmehr in Deutschland die Manier der Welschen, in dergleichen Stücken so bekannt, dass es unnöhtig eine Definition zu geben, was eine Cantate sei, ja es haben dieselben in Deutschland so sehr das Bürgerrecht gewonnen, dass sie die alten Bürger, nemlich die ehemaligen deutschen Lieder, gar ausgetrieben haben. Es ist aber die Erfindung derselben von den Opern hergekommen. Denn weil man verspüret, dass die vermischte Singart derselben, nemlich bald Recitativ bald Arie, und diese bald lustig bald traurig, bald aus diesem bald aus jenem Tone, sehr angenehm war, allemal aber das Stück aus einer Opera zu machen, wegen Abwechselung der Personen nicht thunlich, so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen und Strophen/ in ein solches mit Recitativ und Arien vermischtes Gedicht verwandelt.“ Trotzdem besteht kein formeller Unterschied zwischen dem Recitativ der geistlichen und dem der galanten Cantate, denn Neumeister, der Schöpfer der ersteren, nahm, wie wir bei Betrachtung seiner Madrigale noch sehen werden, eine vermittelnde Stellung ein zwischen den galanten und den nachzieglerischen Madrigalisten, und machte sich die Errungenschaften der einen so gut wie der andern zu Nutze.

Zum Schluss sei noch auf die Cavata hingewiesen, eine Dichtungsform die sich aus der Vermischung von Arie und Recitativ ergab. Man verstand darunter einen Teil des Recitativs, welcher ariösen Charakter erhielt, sei es durch die Komposition, sei es durch den sentenziösen

---

[1]) Das Buch enthält 7 Cantaten von Postel gedichtet und von Keiser komponirt.

Inhalt oder durch das sogenannte Capo. Menantes in seiner Poetik (p. 228/9) giebt davon die folgende Probe.

Ein Wort, ein Mann.
Das ist mein Symbolum,
Das ist mein höchster Ruhm.
Der blüht auch durch den Neid,
Weil Treu und Redlichkeit
In gleichem Paare gehn,
Und mir zur Seite stehn.
Ob die politsche Welt
Gleich wenig davon hält,
So wird man doch die Proben,
Die meine Losung thut,
Bei Teutschen Freunden loben,
So bleibt der Ausspruch gut,
Den längst die alte Welt gethan:
Ein Wort, ein Mann.

Auch das Madrigal schloss man hin und wieder stat mit der Pointe mit dem Capo; die vorliegende Cavate kann darum ebensogut für ein Madrigal gelten.

b) Madrigalone und madrigalische Oden.

Bevor wir zur Betrachtung des galanten Madrigals selbst übergehen, ist nötig, dass wir seine Form nach oben und unten abgrenzen, indem wir einerseits das Madrigalon oder „die grossen vermischten Gedichte“ und andererseits das Epigramm ausscheiden, soweit dies überhaupt möglich ist.

Die ersten Proben des Madrigalons haben wir bereits in den von Fleming übersetzten Partien aus dem Pastor fido kennen gelernt. Weitere Versuche mag man in den gemischten Versen der Pegnitzschäfer und in Zesens „Reimsalahten“ erblicken. In grösserem Massstabe hat aber erst

Lohenstein den freien Vers zur Verwendung gebracht. Einesteils hat er, wie Fleming, längere selbstständige Stücke aus italienischen Hirtendramen übertragen — dahin gehört ausser dem Prolog des Alpheus die im 4. Band der Neukirchschen Sammlung p. 47 f veröffentlichte Uebersetzung aus dem Aminta (a. I, sc. I.) — andernteils hat er den freien Vers in die geistlich-didaktische Dichtung eingeführt. Die Stücke: II, III, VII, VIII, IX, X (XII), XV, XVIII, XIX, XX (XXI), XXII, XXIV, XXV, XXVII und XXXI seiner „Geistlichen Gedancken über das LIII. Kapitel des Propheten Esaias“ (Bresslau 1680) sind in freien Jamben gedichtet. In den Stücken XV, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV, XXVII, XXIX und XXXI kommen nur Jamben von 4—6 Hebungen vor[1]). Der freien Trochäen hat sich Lohenstein zweimal bedient (in Stück IV und XIII), und zwar in der Weise, dass er zwischen die Viertakter achthebige Langverse mit der Cäsur in der Mitte beliebig einstreut, wodurch freilich im Rhythmus keinerlei Abwechselung geschaffen wird. Der Reim ist in ziemlich einfachen Verschlingungen frei durchgeführt. Ein innerer Grund, der den Dichter bestimmt haben könnte, in den genannten Stücken vom Alexandriner abzuweichen, ist nicht ersichtlich. Ausserdem hat sich Lohenstein noch einigemale der freien Verse bedient in Gesängen, die er seinem Arminius einverleibte. Besonders hervorzuheben ist der Lobgesang der Blumengöttin aus dem 9. Buch des Arminius (1. Teil) und das „Brautlied der Goldinnen“, welches den 2. Teil dieses Romans abschliesst. Charakteristisch für die freien Masse Lohensteins ist die grosse Seltenheit des kurzen, ein-, zwei- und dreitaktigen Verses, was bei seinen zentnerschweren und ellenlangen Worten nicht zu verwundern ist.

[1]) Stück XXI besteht ausschliesslich aus 4hebigen Jamben und Alexandrinern. XII nur aus 5hebigen und Alexandrinern.

Lohensteins Uebersetzungen aus dem Pastor fido und dem Aminta scheinen andere Dichter der 2. schlesischen Schule zu ähnlichen Versuchen angeregt zu haben. Die 5 Stücke, welche in Neukirchs Sammlung[1]) hinter der Lohensteinischen Uebersetzung stehen, und von denen die 4 ersten, mit C. H. bezeichneten, ebenfalls dem Aminta (a I, sc. I u. sc. II.) entnommen sind, charakterisiren sich ohne weiteres als Arbeiten nach Lohensteinischen Mustern. Besonders da wo das Original in sachlicher Kürze etwas berichtet, bringt C. H. die geschmacklose Draperie seiner Phrasen an. Z. B.:

All' ombra d'un bel faggio Silvia e Filli
Sedean un giorno, ed io con loro insieme.

Die Fillis und die Sylvia /
Das schöne paar vertrauter hertzen /
Gewöhnt zum lieben und zum schertzen
Das legte neulich seinen schmuck der blumenreichen glieder /
Aus wollust und zum zeit-vertreib im schatten einer buche nieder /
Ich selbsten war auch gleich damahls bey ihnen da.

Das letzte Stück ist eine Uebertragung aus der Mirtilla der gefeierten Dichterin und Schauspielerin Isabella Andreini[2]). In allen fünfen herrschen Jamben von 2—6 Hebungen vor; sieben- und achthebige Langverse, sowie Trochäen stehen ziemlich vereinzelt.

Andere Dichter fingen um jene Zeit an, wohl aus Bequemlichkeit[3]), die freien Verse in Hochzeits- und

[1]) IV. p. 48—56.

[2]) War mir unzugänglich.

[3]) Nicht ganz mit Unrecht nennt Gottsched die madrigalische Art der Verse „die Poesie der Faulen". Krit. Dichtkunst. ed. Leipzig 1742. p. 623.

Leichengedichten zu verwenden. Wo ein Madrigal nicht ausreichte, machte man eben ein Madrigalon. Diese Bezeichnung finde ich zum ersten Mal in Morhofs „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie“. Dort heisst es, die Madrigale können nach Belieben ausgedehnt und in gewisse Sätze eingeteilt werden, Christ. Weise nenne sie madrigalische Oden, Herr Maior [1]) nenne sie Madrigalonen. Was aber Weise madrigalische Oden nennt, das sind die ganz gewöhnlichen isostrophischen Oden aus gemischten Versen, welche schon dem alten Opitz geläufig waren [2]). Jede Strophe dieser Oden sollte ein Madrigal vorstellen; sobald aber Weise die eine der andern gleich macht, wie er es in den Beispielen, auf die er verweist [3]), gethan hat, ist eben an der ganzen Ode nichts Madrigalisches mehr. Das scheinen auch die andern Theoretiker empfunden zu haben, indem sie dem von Weise geprägten Namen eine weitere Ausdehnung gaben. Erdmann Uhsen [4]) weiss von vielerlei Arten Madrigalischer Oden, wovon er als die vornehmste erstens die madrigalische Tirade oder das Madrigalon anführt, und zweitens diejenige Dichtungsform, welche weniger verwirrte Köpfe seiner Zeit als Cantate oder Serenate zu bezeichnen pflegten. Joh. Friedr. Rottmann scheint sogar eine madrigalische Ode für gar nichts anderes als ein einfaches Madrigal zu halten, denn im XVI. Kapitel seines „lustigen Poeten“ (s. l. 1719. p. 331 ff), welches überschrieben ist: „Von Madrigalischen Oden“, handelt er einzig und allein vom Madrigal. — Der Terminus madrigalische Ode hat

[1]) Wer dieser Maior sei, ist mir unbekannt.

[2]) Poeterey. p. 48 in Braunes Neudr.

[3]) Der grünen Jugend Nothwendige Gedancken.... Leipzig 1675. Nr. II p. 8, XXIV p. 64 ff, XLI p. 104 ff, LVI p. 143 ff, LVIII p. 149 ff und p. 352 f.

[4]) Erdmann Uhsens Wolinformirter Poet worinnen die poetischen Kunstgriffe.... durch Frag und Antwort.... erklärt werden. Leipzig 1715, p. 63 f.

natürlich nur dann einen Sinn, wenn man darunter ein längeres Gedicht in freien Versen versteht, d. h. wenn man ihn, wie Morhof gethan hat, mit Madrigalon identificirt.

Uebrigens ist keine der beiden Bezeichnungen aus den Lehrbüchern der Poesie heraus in die Poesie selbst gedrungen. Nur in des gelehrten Morhofs „Teutschen Gedichten“ (Kiel 1682) findet sich p. 435—47 ein Leichengedicht von 203 frei durchgereimten jambischen Versen mit 1—6 Hebungen als Madrigalon bezeichnet. — Zu dieser Gelegenheitspoesie gehören auch die sogenannten Scherzgedichte, zu welchen man vorzugsweise die freien Masse verwendete [1]), vielleicht mit Anlehnung an das Quodlibet, dessen Komik ja zum grossen Teil in der Mischung verschiedener Metren bestand, oder war auch hier das Beispiel der Italiener massgebend, deren Madrigalone vielfach burlesken Inhalt hatten.

In der Folgezeit wurde der Einfluss Frankreichs für die Entwicklung der freien Masse von grösster Bedeutung. Formell machte er sich allerdings kaum geltend, insofern der Alexandriner auch in den nach italienischen Vorlagen gedichteten freien Versen noch immer einen ziemlich breiten Raum einnahm (das Recitativ und die zur Komposition bestimmten Stücke natürlich ausgenommen). Man müsste denn auf französischen Einfluss zurückführen wollen die grössere Leichtigkeit und Gewandheit, welche dank den Bemühungen eines Günther, Brockes u. a. sich in der Handhabung des freien Verses geltend zu machen begann. Wenn aber Brockes und seine Nachahmer diese Versart auch auf die Fabel und auf die epischen Gattungen überhaupt ausdehnen, so ist das eine Errungenschaft, die wir

[1]) Eine typische Probe eines derartigen Scherzgedichtes findet sich ebenfalls bei Morhof, Teut. Ged., p. 374—83. Weise (Notw. Ged. p. 354) identificirt geradezu den stylo comico mit dem stylo recitativo und giebt im folgenden ein Scherzgedicht als Beispiel.

allerdings den Franzosen zu danken haben. Ausserdem hat Brockes dem freien Vers das Gebiet der didaktischen und lyrischen Dichtung von neuem gesichert.

Es wäre pure Willkürlichkeit, wollte man irgendwelche Verszahl als Grenze zwischen Madrigal und Madrigalon festsetzen. Eine Besprechung der längeren madrigalischen Gedichte wird daher im Zusammenhang mit den Madrigalen, aber nur insoweit stattfinden können, als die beiden noch in einer mehr als bloss äusserlichen Verwandschaft zu einander stehen. — Das Bewusstsein dieser formellen Verwandschaft ist auch hier, so gut wie beim Recitativ, in den Köpfen der Theoretiker immer wach geblieben, nachdem einmal durch Zieglers Schriftchen die Bezeichnung „madrigalisch" gäng und gebe geworden war.

c) Madrigal und Epigramm.

Wenn sich Ziegler bemüht hat, das Madrigal als Dichtungsform so genau wie möglich abzugrenzen, so hat er andererseits alles gethan, um es als Dichtungsgattung mit dem Epigramm zusammen zu werfen. Ja er beabsichtigte geradezu, den Deutschen, deren Sprache ihm für das Dystichon und Tetrastichon zu weitläufig deuchte[1]), im Madrigal eine epigrammatische Form zu schenken, welche sich für sie ganz besonders empfehle. In Italien und Frankreich war dieselbe Verwirrung eingetreten; während aber das italienische Madrigal immer bestimmte formelle Kennzeichen bewahrte, hatte das französische schon seit Ronsard sich mit andern epigrammatischen Formen zu vermischen begonnen; daher denn auch vorzugsweise in Frankreich die Versuche, das Madrigal als Dichtungsgattung vom

[1]) Aehnlich dachte auch Morhof von unserer Sprache (Unternicht von der Teutschen Sprache und Poesie Kiel 1682. p. 647f.)

Epigramm zu differenziren, indem man dem Epigramm die satyrische, dem Madrigal die galante Pointe zuwies. Vollständig ist diese Trennung nie, aber doch mit ziemlicher Konsequenz zur Zeit der Klassiker durchgeführt worden. So sagt Bruzen de La Martinière [1]): Il est plus vraisemblable que le Madrigal ne differe de l'Epigramme ni par le nombre, ni par la mesure des vers, mais par le caractère de la pensée qu'on y emploie, qui doit avoir quelque chose de tendre et de noble en même temps. C'est le sentiment de Boileau qui après avoir parlé du Rondeau et de la ballade, ajoute ces deux vers:

> Le Madrigal plus simple et plus noble en son tour
> Respire la douceur, la tendresse et l'amour [2]).

In Deutschland hat man eine derartige Scheidung auch nicht einmal theoretisch zu machen versucht. Sogar Gottsched spricht sich gegen die bekannten Verse des Boileau aus mit den Worten: „Man pflegt sonst insgemein allerley scharfsinnige Einfälle darinnen vorzutragen, die mehr satirisch, als zärtlich verliebt sind“ [3]). Treffend definirt J. G. Neukirch die weite Domäne des Madrigals, wenn er sagt, man gebrauche es wie die Sonetten teils zur Uebung und Gemüts-Ergötzlichkeit, teils in üblichen Fällen zur Gratulation und Kondolenz, wenn man Gönnern und guten Freunden mit etwas Wenigem, jedoch Angenehmem aufwarten wolle; in gleichen in Stammbüchern etc.[4]), d. h.

[1]) Nouveau Recueil des épigrammatistes françois anciens et modernes... par Mr. B. L. M. Amsterdam 1720. Tom. II. p. 253.

[2]) Noch Ginguené projicirt diesen Unterschied, den die französ. Klassiker etablirt haben, in die Geschichte des italien. Madr. hinein. Hist. littér. d'Ital. Paris 1823. X. p. 16.

[3]) Krit. Dichtk. 3. Aufl. Leipzig 1742. p. 616.

[4]) Anfangs-Gründe zur Reinen Teutschen Poesie Itziger Zeit... entworffen von Joh. George Neukirch. Halle und Magdeburg 1724. p. 850.

Schlechtweg: es ist gut zu allem was in seinem kleinen Rahmen Platz hat.

Andererseits ist aber bei uns die Mischung der Formen nicht soweit vorgeschritten als in der französischen Dichtung. Als Grenze des Madrigals nach unten können wir mit Fug die von Ziegler bestimmte Verszahl 5 gelten lassen. Die Italiener haben sie durchweg eingehalten, bei den Franzosen freilich sind Madrigale von 4 Versen häufig genug, aber unter den Produkten der deutschen Madrigalisten habe ich nirgends[1]) ein Gedicht von weniger als 5 Versen gefunden, das die Aufschrift „Madrigal“ getragen hätte. Wenn der Eine oder Andere ein italienisches oder französisches Madrigal in eine vier- oder gar zweizeilige Strophe übersetzt hat, so ist das übersetzte Gedicht eben kein Madrigal mehr, und meines Wissens hat es dann auch der Autor nie mehr für ein solches ausgegeben. Das Epigramm aber sollte womöglich kürzer sein als das Madrigal. Meister in seinen „Unvorgreifflichen Gedancken von Teutschen Epigrammatibus“ (Leipzig 1698 p. 75) schreibt 2 und 4—6 Zeilen vor und meint 8 und 10 Verse seien schon zu viel; und als er unter seine Beispiele guter italienischer Epigramme die zwei beliebten Madrigale Foco di sdegno von Guarino und Tasso aufnimmt, übersetzt er jedes in eine Strophe von vier Alexandrinern mit dem Reim abab (p. 191 f) und bemerkt dazu (p. 189), dass sie in ein ander Metrum gebracht worden seien, damit sie einem Epigrammate ähnlicher sehen. Wenn trotzdem viele längere Gedichte unter dem Namen Epigramm liefen, so ist darum das Bewusstsein des formellen Unterschieds zwischen Madrigal und Epigramm nicht weniger lebendig geblieben. So sagt Wernicke in der Vorrede zu seinen „Ueberschriften Oder

[1]) Die wenigen in der Astrea übersetzten franz. Madr. von vier Zeilen ausgenommen.

Epigrammata in acht Büchern (Hamburg 1701): „Diejenige, welche die Länge und Kürtze nur nach den äusserlichen Zeilen zu messen gewohnt sind / und nicht begreifen können, dass viel lange Gedichte kurtz / und viele kurtze lang sind / die werden Zweiffels ohne einige dieser Ueberschriffte zu lang / und mehr einem Madrigal als einer Ueberschrifft gleich zu sein finden [1])." — Zu erwähnen bleibt noch, dass Gottsched behauptet, es bestehe die Vorschrift, dass ein Madrigal immer ungerade Verszahl haben müsse. Zu diesem Irrtum hat er sich vermutlich durch die vorhergehenden Poetiken, speciell die des Menantes verführen lassen, welche die Zahl 5 als Minimum, 15 als Maximum und 7, 9, 11 und 13 als Medium aufstellten [2]); übrigens teilt er gleich im folgenden (p. 617) eine Probe mit, welche aus 8 Versen besteht.

Was Art und Länge des Verses betrifft, so haben wir bereits gesehen, dass einige zieglerische Madrigalisten neben dem Jambus auch die Trochäen, und ausser den sechs- bis elfsilbigen auch kürzere und längere Verse gelten liessen. Die Galanten sind in diesem Punkte noch viel weniger skrupulös, gestatten doch sogar die meisten ihrer Poetiken entweder ausdrücklich oder doch stillschweigend diese und noch grössere Freiheiten, z. B. Uhsen [3]) lässt auch die Dactylen und Anapäste, sowie beliebige Mischung verschiedener Masse zu. Im grossen Ganzen aber bleibt der freie Vers, welcher Art er immer sei, ein Hauptkennzeichen des Madrigals. von Wäldberg und Minor [4]) dehnen, glaube

[1]) Einige weitere Aufschlüsse über den Unterschied von Madrigal und Epigramm ermöglicht vielleicht das von H. Hayn, Bibliot. germ. erot. 2. Aufl. p. 82 verzeichnete Werk: Fridons des Monden-Bürgers Madrigalen. Wie auch Uber-, Bey- und Unterschrifften o. O. 1697, das mir leider unzugänglich war.

[2]) Menantes. a. a. O. p. 232.

[3]) a. a. O. p. 61f.

[4]) Minor, Neuhochd. Metr. p. 439. v. Waldberg. Gal. Lyr. Q. F. 56 p. 119.

ich, die Form des galanten Madrigals zu sehr aus, wenn sie die vielen alexandrinischen Gedichte von ca. 5—20 oder 30 Versen mit beliebiger Reimverschlingung für Madrigale halten. Es ist sehr zu beachten, dass diese Gedichte, wofern sie als Madrigale bezeichnet werden, fast alle Uebersetzungen sind von französischen oder italienischen Madrigalen, und meist die Aufschrift tragen: Madrigal aus dem Französischen, resp. Italienischen. Damit muss aber noch nicht gesagt sein, dass nun auch die Uebersetzung ein Madrigal der Form nach sei. Im Uebrigen ist mir nur ein Fall bekannt, wo ein durchaus alexandrinisches Gedicht den Titel Madrigal bekommt. Es ist dies ein Glückwunsch an die Zarin Katharina, verfasst von der Frau Gräfin Aurora von Königsmarck [1]). Das äusserst regelmässige Reimschema ab ab. cd cd, ef ef, wobei immer der erste Vers weiblichen und der zweite männlichen Ausgang hat, beweist ausserdem zur Genüge, dass die Frau Gräfin über die madrigalischen Formen nur oberflächlich orientirt war. Brockes hat über dieses „Madrigal" eine sehr schmeichelhafte Parodie „mit Beybehaltung derselben Reim-Gebäude" an die Dichterin geschrieben, und es finden sich bei Weichmann noch mehrere ganz ähnlich gebaute Gedichte, in denen sich die hamburger Poeten gegenseitig bekomplimentiren, aber keines davon ist mehr als Madrigal bezeichnet. Trotzdem wird man kaum in Abrede stellen dürfen, dass thatsächlich alexandrinische Madrigale gedichtet wurden; wenigstens bezeugt uns dies M. D. Omeis [2]), wenn er sagt: „Ich sehe mit Verwunderung / dass bei etlichen Neuen ganze Madrigalen von Alexandrinischen Versen geschrieben, oder derer etliche doch ihnen eingeschaltet werden." Sollte aber nicht der allzugestrenge Omeis sich

---

[1]) Weichmann. Poesie der Niedersachsen. I. p. 221.

[2]) a. a. O. p. 117.

haben unnötiger Weise allarmiren lassen durch jene ziemlich häufigen Uebersetzungen fremder Madrigale? Unter den massenhaften Gelegenheitsdichtungen, von denen uns nur der geringste Teil erhalten zu sein scheint, mögen sich allerdings noch weitere alexandrinische Madrigale gefunden haben. Schon E. Stockmann hat uns berichtet, wie wenig sich die Gelegenheitsreimer um die Form bekümmerten, und Johann Riemer giebt in seinem Uber Reichen Schatz-Meister Aller Hohen / Standes und Bürgerlichen Freud- und Leid-Complimente . . . Leipzig 1681 (p. 128f) vom Madrigal die folgenden sehr vagen Bestimmungen, welche geradezu aufmuntern mussten zu fahrlässiger Behandlung der Form. „Sonette, sagt er, bestehen nur in einer gewissen Zahl der Verse: welche schlechte Kunst erfordern. Deren Exempel hin und wieder bey denen Poeten zu finden. Ingleichen die Madrigale. Und weilen von beyden keine sonderlichen Regulen in acht zu nehmen; überdiss auch fast keine Trauung geschicht, noch eine Leiche bestattet wird, dabey nicht ein Sonett oder ein Madrigal zu lesen; so will ich mit bekandten Dingen / dem kargen Schatzmeister nicht das gute Papier verschwenden: sondern nur dem, der noch nicht weiss / wie Sonette und Madrigale gemacht werden / nur diese Regul zurücke lassen: Wer dergleichen machen wil, der nehme nur ein Muster oder Exempel vor sich, nach welchem er das seine machen kan.“ Derartig dilettantische Versuche haben aber doch nur eine untergeordnete litterarische Bedeutung. Im grossen Ganzen tritt uns das klare Bewusstsein, dass das Madrigal freie Verse heische, so deutlich entgegen, dass wir die alexandrinischen Gedichte nur insoweit berechtigt sind, in den Bereich unserer Betrachtung zu ziehen, als sie Uebersetzungen oder Nachahmungen fremder Madrigale darstellen. Wo je dieses Bewusstsein getrübt erscheint, mögen daran die Franzosen Schuld haben, denn sie wussten überhaupt

nicht mehr, was ein Madrigal sei. Da man aber auch im Epigramm gerne Verse verschiedener Länge und Rhythmen — freilich meist mit einiger Symmetrie — verwendete, so ist der freie Vers kein absolutes Kriterium des Madrigals.

Für die Reimverschlingung giebt es keinerlei Gesetz; doch ist zu bemerken, dass im allgemeinen die Galanten das Madrigal durchreimten, oder wenigstens die Waisenverse nicht mehr mit der Konsequenz der nachzieglerischen Madrigalisten einhielten. Auch diese Abweichung von der zieglerischen Norm scheint grösstenteils durch die Franzosen veranlasst zu sein. Von einem Einfluss des Sonetts auf die Anordnung der Reime im Madrigal, oder auf dessen Form überhaupt, wie ihn von Waldberg und Minor[1]) annehmen, habe ich nur wenig bemerken können. Uhsen bezeichnet einmal im Register zu seinem Musenkabinet[2]) und in seiner Poetik (a. a. O.) als madrigalisch ein Stück von sieben zusammenhängenden Sonetten mit der Aufschrift: Venus eine Pflaumen- und Zwetschken-Höckin / so eilends beschrieben als unverhofft gesehen von S. P. Von diesen Sonetten reimt das 1., 3., 5., 6. und 7. abba, abba, ccd, eed, das 2. und 4. abba, abba, cdd, cee. Im 1., 3. und 5. wechseln durchaus symmetrisch vierhebige männliche Jamben mit weiblichen Alexandrinern, im 2. und 4. ebenso dreihebige männliche Jamben mit weiblichen Alexandrinern. Die beiden letzten bestehen aus lauter vierhebigen Dactylen, wovon im ersten a und d, im siebenten b und c weiblichen Ausgang haben. Das Ganze stellt in Dialogform eine allegorische Anektode dar, die offenbar zur Aufführung bei einer Hochzeit bestimmt war. Betrachtet man die übrigen zwei Stücke

---

[1]) v. Waldberg, a. a. O. p. 119. Minor, a. a. O. p. 439.

[2]) Des neu-eröffneten Musen-Cabinets aufgedeckte Poetische Wercke ... von Erdmann Uhsen. Leipzig 1715. p. 1233 f.

des Musen-Cabinets, welche von Uhsen madrigalisch genannt werden[1]), so scheint es ausser Zweifel zu sein, dass er das Madrigalische an dieser Gruppe in sich symmetrischer Sonette nur im Wechsel des Metrums und der Verslänge erblickte[2]). Auf diese Weise allerdings könnte man Sestinen, Oktaven und was man sonst noch wollte madrigalisiren. Abgesehen davon, dass einige Laien in der Poesie Sonett und Madrigal mit einander verwechselt haben mochten, wie Joh. Riemer in der oben citirten Stelle, hat wohl kaum eine Berührung zwischen den beiden Dichtungsformen stattgehabt. Denn der mehrfach wiederkehrende Reim ist dem italienischen und dem zieglerischen Madrigal von jeher eigen gewesen, und hat bei den Galanten nicht einmal eine viel ausgiebigere Verwendung als vorher gefunden.

Wie gross auch immer die formelle Konfusion in der Madrigaldichtung der Galanten sein mag, es bleiben uns doch einige wichtige, freilich nicht unfehlbare Kriterien, um in zweifelhaften Fällen zu bestimmen, ob man es mit einem Madrigal oder irgendwelchem andern Sinngedicht zu thun hat. Ich ordne diese Kriterien nach dem Grad ihrer Zuverlässigkeit.

1) Verszahl 5 als Minimum,
2) freie Verse, sei es mit einheitlichem oder mit wechselndem Rhythmus,
3) beliebiger Reim, wobei noch besonders das Vorhandensein von Waisenversen ins Gewicht fällt,
4) kann ausschlaggebend sein die Art des Drucks.

Es bestand nämlich die Konvention, in den Madrigalen, sowie im Recitativ, die weiblichen und männlichen Verse nicht von einander abzurücken. Die Poetiken vergassen

---

[1]) a. a. O. p. 1246 ff und 1333 ff.

[2]) Vielleicht auch noch in der dialogischen Form, welche all diesen Stücken gemeinsam ist.

auch solche kleine Formalitäten nicht. Bei J. G. Neukirch (a. a. O.) heisst es: „Das Madrigal weichet auch von der sonst gewöhnlichen Schreibart ab: Denn da man sonst die weiblichen Reime heraus, und die männlichen hinein rücket; so schreibet man in den Madrigalen alle Verse gleich, ihnen ein gutes Ansehen zu geben: denn sonst würden die wunderlich unter einander geworffene Reime die äusserliche Schrifft mehr verstellen als annehmlich machen.“ [1]) Wir dürfen natürlich das metrische Gewissen des Setzers nur mit dem nötigen Misstrauen zu Rate ziehen.

Endlich ist noch zu berücksichtigen die individuelle Auffassung, welche der betreffende Dichter von den madrigalischen Formen überhaupt gehabt haben mag, soweit sich diese aus der Gesamtheit seiner madrigalischen Gedichte rekonstruiren lässt. Manchmal kann bei dem Einen als Madrigal gelten, was bei einem Andern keines mehr wäre.

d) Die galanten Madrigalisten.

Von den galanten Dichtern verdient zunächst Erwähnung Caspar Stieler mit den 18 Madrigalen, welche er seiner „geharnschten Venus“ (1660) als Zugabe folgen lässt [2]). Die Zahl der Verse hält sich zwischen 7 und 14, der Rhythmus ist durchaus jambisch. In 12 Madrigalen finden sich Alexandriner, allerdings nie mehr als zwei, in 7 finden sich Vier- oder Fünf-Silbler, nie mehr als drei pro Madrigal. Im übrigen waltet der Drei-, Vier- und Fünf-Takter vor. Die Reimanordnung ist beliebig, aber doch ziemlich einfach, mehrfacher Reim selten, dagegen sind in jedes Madrigal 1—2, nie mehr, Waisenverse eingestreut. Eine direkte Anlehnung an die Italiener oder Franzosen

[1]) Aehnlich äussert sich Menantes (Neumeister) a. a. O. p. 409 über das Recitativ.

[2]) Braunes Neudr. Heft 74/5. p. 149 ff.

habe ich bei Stieler nicht entdecken können, aber das Streben es ihnen gleich zu thun an Antithesen und „Nachdenklichkeiten“ liegt klar genug zu Tage. Es möge genügen auf die Madrigale 5 und 18 hinzuweisen [1]). Auch unter den Ehrengedichten, welche der geharnschten Venus vorausgehen, nähern sich das 2. und 5. der madrigalischen Form. Einen interessanten Beleg zu dem Kapitel: „Madrigal und Epigramm“ bietet der Vergleich dieser 18 Madrigale mit Filidors Geharnschter Venus Sinn-reden. (Ebenda p. 140—48.)

Philipp von Zesen, der mit seinen Kunststücken fast jeder metrischen Form die Glieder ausrenkte, hat dies auch beim Madrigal nicht versäumt zu thun. Die meisten seiner Schattenliedlein — wie er sie nennt — sind in gleiche Strophen gegliedert. Eine metrische Kühnheit zu der ihn das Beispiel des Guarino ermutigt haben mochte [2]). Eines dieser strophischen „Schattenliedlein“ steht im Assenat [3]), ein anderes im „Dichterischen Rosen- und Liljenthal“ (Hamburg 1670 p. 85f). Das letztere ist sogar noch „widerschallend“ d. h. mit einem Echo versehen. Ich teile der Merkwürdigkeit halber von jedem wenigstens die erste Strophe mit:

So gehet und stehet die Schönste der Schönen /
Die Heerden zu höhnen:
die hochweis am Bache zu Hebron geschwämmet /
seuberlich / reinlich / und zierlich gekämmet.

---

[1]) Einen ganz ähnlichen Gedanken wie in Madrigal 5 führt Leander von Schlesien aus in einem kurzen Gedicht von 8 Alexandr. (Neukirchs Sammlung V. p. 256) „Dass der satz: die liebe ist blind; nicht richtig“, und Leander hat, wie wir sehen werden, die fremden Madrigalisten so gründlich wie kein anderer ausgeplündert.

[2]) cf. seine oben mitgeteilten Aeusserungen im Assenat.

[3]) 2 Aufl. p. 248ff. Es ist dasselbe, das ihm zu seinem gelehrten Anmerkungen über das Madrigal die Gelegenheit geliefert hat.

Seht wie sie blinket
und blinkende winket.
So muss scheinen
Lieb' im reinen.

Ach, meine Krohn' / ach! o mein Stern.
W: ein stern?
Ein Stern ist Anemone /
meine Krohne;
Der meinem hertzen scheint von fern.
W: von fern?

Noch ein drittes, unstrophisches Schattenliedlein verdient hier angeführt zu werden.

Schattenliedlein von eben Derselben überirdischen Rosemund / in einem Gespräche / zwischen Marholden / und der Liebe / vorgestellet. Die sangweise setzte Dietrich Bäkker [1]).

M.: Wohnt Rosemund zu Rosemünde /
Die tausendliebe / die ich finde /
Dort an der Rosel, in der Gruft?
L.: Ach! nein. Viel edler ist die Kluft.
M.: Wo dan? ei! sag' es meiner seelen.
Wo find' ich Sie / in welcher höhlen?
L.: Du hast die höhle nach bei dir.
M.: Ach! was vor antwort giebstu mir?
Kom / zeige sie; und führ mich aus den schmertzen.
L.: Was fragstu viel? Sie wohnt leibhaft in deinem hertzen.

Man sehe, ob nicht auch dieses dialogische Madrigal dem Guarino in der Form nachgeahmt ist.

Camilla Bella. Dialogo.
Amante, ed amore [2]).

[1]) Rosen- und Lilyenthal. p. 74.
[2]) Guarino. a. a. O. bl. 62. CXIX.

Ama: Deh dimmi Amor se gli occhi di Camilla
Son occhi, ò pure due stelle?
Amo: Sciocco, non ha possanza
Natura, à cui virtute il ciel prescrisse,
Di far luci si belle.
Ama: Son elle erranti ò fisse?
Amo: Fisse, ma degli amanti
Fan gire (no'l provi tù?) l'anime erranti.

Alle diese Madrigale sind durchaus lyrisch, verzichten teilweise sogar auf die Pointe und waren zum Gesang bestimmt, wie aus den beigesetzten Noten ersichtlich ist.

Den strophischen Schattenliedlein hat es im Freundeskreise Zesens nicht an Nachahmungen gefehlt. Gleich unter den Ehrengedichten des Rosen- und Liljenthals stehen deren zwei; das eine von dem „Hoffenden", das andre von dem „Schmäkkenden". Ein drittes finde ich in K. H. Viebings geistlicher Schäferei Weisemunde[1]). Sollte nicht vielleicht Weise an derartige Gedichte gedacht haben, wenn er von seinen madrigalischen Oden sagt, sie seien „mehrentheils der Music wegen auf die Bahn gebracht worden?"[2])

Noch eine weitere Verstümmelung ist an dem Madrigal in der Schule Zesens verübt worden. Die „Dreyfache Ruhm- und Ehren-Krohne / von Rosen Liljen und Nägelein gebunden und Einem Edlen und Deutsch gesinnten Paar . . , als Herrn Filip Jacob Zeitern / und Herrn Johann Kaspar Keszlern . . . Bey ihrer hochfeyerlicher Einnahme in die Hochpreisswürdige Deutschgesinnte Genossenschaft . . . von dem bekanten folgenden Kleeblatt und so genannten Färtig Wohlsetzenden / Kräfftigst-Huldenden / und Dichtenden. aus

[1]) Der Unvergleichlichen / Wunderschönen aller Tugend Vollenkomnesten Weisemunden Lebens- und Leidens-Geschicht / In einer geistlichen Schäferei . . . Von dem Hurtigen. Helmstädt 1680. p. 34ff.

[2]) Nothw. Ged. p. 351.

Hamburg und Jehna zu einem glückseeligen Neuen Jahr übersendet und gedruckt. Jena den 1. Jener im 1679. Heil-Jahr" enthält auf der 3. Seite ein „Madrigal oder Schatten-Lied durch und durch gleichlautend oder einreimig" von Daniel Klesch. Dieses wunderliche Gedicht besteht aus 18 Versen 4—6hebiger Jamben und reimt durchweg auf — igen. Auf der folgenden Seite steht ein alexandrinisches Gedicht aus 16 Versen mit demselben Reim von Christoff Klesch. Das letztere ist aber nicht als Madrigal bezeichnet. Ein einreimiges Madrigal zu dichten ist aber fast ebenso widersinnig, als wenn man einreimige Oktaven, Terzinen oder Sonette machen wollte. Zum Glück stehen solche Experimente ziemlich vereinzelt.

Bei den Dichtern, die sich um Christian Weise schaarten, hat unsere Form keine sehr günstige Aufnahme gefunden. Die wenigen Madrigale und Madrigalone von Weise und Morhof sind zu Lehrzwecken gedichtet worden, um die Poetik mit Exempeln auszustatten, oder um dem dichterischen Gewissen zu genügen, da man sich nicht gerne die Einseitigkeit zu Schulden kommen liess, in irgend welcher Form sich nicht auch einmal versucht zu haben.

Von Christian Gryphius ist mir kein einziges Madrigal bekannt.

Eine ähnliche Sonderstellung nimmt ein Friedr. Rudolf von Canitz. Das eigentliche Madrigal hat er so gut wie gar nicht kultivirt, und des freien Verses bedient er sich nur in der 5. Satyre [1]), sowie in einer Uebersetzung der Maximes d'Amour aus dem Mercure galant vom J. 1677 [2]). Madrigalähnliche Gedichte sind die 2 Stücke: Vorzug der Freiheit vor der Dienstbarkeit der Verliebten (Seinem

[1]) Des Frh. v. Canitz Gedichte ... hrsg. von J. M. König. Berlin und Leipzig 1734. p. 254ff. Eine erste Ausg. war von Joachim Lange Berlin 1700 veranstaltet worden.

[2]) a. a. O. p. 302.

Bruder mitgeteilt in einem Brief vom 5. Sept. 1676)[1] und Sehnsucht nach einer Antwort an den vorigen aus einem Schreiben von Paris nach Jena den 11. Jan. 1677. Beide sind in frei gereimten Jamben von 3—6 Hebungen gehalten. Das erste davon enthält 2 Waisenverse. Der Stil ist glatt, herzlich und einfach, wie ein gutgeschriebener Brief. In seinen officiellen Dichtungen aber zog Canitz den madrigalischen Formen die streng gegliederten Metren vor.

Eine reichlichere Pflege wurde unserer Dichtungsform durch die eigentlichen Galanten, die Dichter der 2. schlesischen Schule, zuteil. Zwar verhalten sich Hofmanswaldau und Heinrich Mühlpfort durchaus ablehnend dem Madrigal gegenüber, es ist mir nicht eines von ihnen bekannt, man müsste denn die 3 aus freien Versen bestehenden Gedichte im „Sterbenden Sokrates“ p. 19f, p. 53 und p. 68f zu den Madrigalen rechnen. Auch Lohenstein scheint wenig Geschmack daran gefunden zu haben; wahrscheinlich war ihm diese Form zu knapp für seinen gespreizten Stil. Nur einmal übersetzt er ein geistliches Madrigal des Marino[2] in 10 freie jambische Verse von 4—6 Hebungen mit dem Reim abab cddc ee, während er jenes berühmte galante Madrigal des Guarino „Stanza d'Amore“[3] in lauter Alexandriner überträgt. Ich teile dieses letztere mit, da es noch mehrfach übersetzt und nachgebildet worden ist.

Dov 'hai tu nido, Amore,
Nel viso di Madonna, o nel mio core?
S'io miro come splendi,
Se' tutto in quel bel volto;

---

[1] a. a. O. p. 211ff.

[2] Daniel Caspers von Lohenstein Himmel-Schlüssel oder geistliche Gedichte p. 46.

[3] Guarino a. a. O. bl. 38b.

Ma se poi come impiaghi, e come accendi,
Se' tutto in me raccolto.
Deh, se mostrar le maraviglie vuoi
Del tuo poter in noi,
Talor cangia ricetto;
Ed entra à me nel viso, à lei nel petto[1]).

Wo wohnt die Liebe doch in ihrer Augen Lichte?
Wie oder ist bey mir im Hertzen wohl ihr Sitz?
Wenn ich ihr Strahlen schau und ihrer Augen Blitz /
Dünckt mich; dass sie bey ihr sey wohnhaft im Gesichte.
Fühl aber ich, wie sie verwundet / brennt und hitzt /
So weiss ich; dass sie mir in meinem Hertzen sitzt.
Wohl! Liebe / wenn du willst beweisen deine Stärcke
Und was in unsrer Brust vermögen deine Wercke,
So ändre doch einmal die Wohnstatt und die Pein,
Und zeuch in mein Gesicht / bey ihr im Hertzen ein[2]).

Seine „Ueberschrifft des Tempels der Ewigkeit“[3]) ist zwar in freien Jamben gehalten, aber so symmetrisch angeordnet, dass sie eher für einen Bilderreim, als für ein Madrigal gelten kann. Der Arminius enthält mehrere kleine Stücke (Inschriften etc.) von ganz ähnlicher Form wie das oben erwähnte geistliche Madrigal, aber keines davon ist als Madrigal bezeichnet, und wir haben kaum ein Recht, sie für solche zu halten.

Hans Assmann von Abschatz zeigt zwar eine entschiedene Vorliebe für das galante Sinngedicht, aber bedient sich der madrigalischen Formen verhältnissmässig selten.

---

[1]) Dasselbe Madr. hat übersetzt J. U. König. Neukirchs Sammlg. VII. p. 41.

[2]) Man beachte, dass die Aufschrift lautet: „Des Guarini 4. Madrigal.“

[3]) D. C. v. L. Hyacinthen p. 65f.

Wie er sie etwa aufgefasst haben mag, darüber können uns zunächst die Uebersetzungen der Madrigale CLX, CXVIII und CL des Guarino einigen Aufschluss geben[1]). Es sind 1) Die kleine und grosse Welt, 2) Der Schütze, 3) Die verkleidete Schäferinnen. Alle 3 bestehen aus freien Jamben von meist 3—5 Hebungen. Der Alexandriner ist verhältnissmässig selten. Das 1. und 3. Stück enthält ausserdem vereinzelte Waisenverse. Dem gegenüber steht allerdings in „Anemons und Adonis Blumen" p. 285 das kleine alexandrinische Gedicht „Die Küsse", welches eine fast wörtliche Uebersetzung des XLXIII. Madrigals des Guarino darstellt. Aber gerade die Sammlung „Anemons und Adonis Blumen" ist, wie in der Vorrede sogar zugegeben wird, so reich an mehr oder weniger klaren Reminiscenzen aus der italienischen Litteratur, dass man in dem vorliegenden nicht notwendig eine bewusste Uebersetzung zu erblicken hat. Man nehme z. B. gleich das übernächste Gedicht (p. 286), welches dazu hin ein unverkennbares Madrigal ist und vergleiche es mit dem folgenden des Guarino (LXXVI).

Un bacio à tante pene, cruda?
Un bacio à tanta fede?
La promessa mercede
Non si paga baciando: il bacio è segno
Di futuro diletto,
E par che dica anch 'egli, i'ti prometto
Con si soave pegno.

---

[1]) Herrn Hanns Assmans Freyherrn von Abschatz Poetische Uebersetzungen und Gedichte. Leipzig und Breslau 1704. Alle 3 stehen in der Abteilung „Vermischte Gedichte" p. 76 und 120 f, nur das erste ist vom Herausgeber als Uebersetzung bezeichnet. Dasselbe ist ausserdem übersetzt von Philander von der Linde. Schertzhaffte Gedichte 3. Aufl. Leipzig 1722. p. 183.

In tanto or godi, e taci,
Che son d'amor mute promesse i baci.

Ein einig Kuss soll meiner Pein /
Soll meiner Treue Zahlung seyn?
Du weist ja, dass der Kuss besiegelt das Versprechen
Der zugesagten Gunst / dass Liebe durch diss Pfand
Ein stilles Jawort auff die Lippen drückt.
Bist du gesinnt dein Wort / der Freundschaff Recht zu brechen?
Ein Kuss und tausend noch thun schlechten Widerstand:
Wo nicht? wie aus den treuen Augen blickt /
Was schadet dirs / wenn mir zu gutt
Dein Mund noch mehr Versichrung thut?

Hier hat Abschatz die Pointe geändert. Auch das unmittelbar vorhergehende (285 f) ist mehr eine Nachdichtung als eine Uebersetzung des LXXVII Madrigals von Guarino, und ist ausserdem bemerkenswert durch seine eigentümliche strophische Form und künstliche Reimverschlingung.

Con che soavità, labra odorate,
E vi bacio, e v'ascolto;
Ma se godo un piacer, l'altro m'è tolto,
Come i vostri diletti
S'ancidono fra lor, se dolcemente
Vive per ambiduo l'anima mia?
Che soave armonia
Fareste, ò dolci baci, ò cari detti,
Se foste unitamente
D'ambedue le dolcezze ambo capaci:
Baciando i detti, e ragionando i baci.

Mit was vor Süssigkeit / o zarter Mund /
Beküss ich den Rubinen-Grund!
Mit was vor Süssigkeit hör ich die Lippen sprechen /
Die voller Honige Worte seyn!

Ach aber / schöpff ich ein Vergnügen ein /
So muss ich unterdess des andern mich entbrechen.

Dein Himmels-Geist belebt der Worte Fluss /
Der Seelen Seele deinen Kuss.
Wie soll ich mich der Wahl / der schweren Wahl entbrechen?
Ach / könnte doch dein edler Mund /
Dem so viel Gunst der Himmel hat vergunnt /
Mit Reden küssen / und mit Küssen sprechen!

Das dreistrophige Gedicht „An seine Augen“ (ebenda p. 255) hat offenbar das Madrigal des Tasso: Occhi miei lassi, mentre, ch'io vi giro ...[1]) zur Grundlage, und zahlreiche andere Entlehnungen beweisen zur Genüge, dass es dem Dichter nur selten darum zu thun war, den Ausdruck und die metrische Form seiner Vorlagen beizubehalten. Ausser den bereits erwähnten Proben nähern sich noch die folgenden Gedichte der madrigalischen Form: In Anemons und Adonis Blumen:

1) p. 250 Liebe für Liebe,
2) p. 250 An seine Augen,
3) p. 274 An ihre Augen,
4) 285. Als er in Gesellschaft / aber die Unrechte küsste,
5) p. 303. Ich fürcht / es ist zu hoch ...
6) p. 303. Was dienet mir der blassen Sterne Krantz ...
7) p. 308. Was machst du noch bey mir vergebnes Hoffen?

Von diesen dürften übrigens drei, das 1., 2. und 7. eher eine Arie oder Cavate vorstellen als ein Madrigal, da in ihnen das Capo verwendet wird, für welches Abschatz eine entschiedene Vorliebe hat. Merkwürdig ist das 4. insofern es aus einer freien Mischung von Alexandrinern und 7hebigen Jamben besteht und keine kürzeren Verse aufweist. In der

[1]) T. Tasso. Opere, Venez. 1736, vol. VI. p. 146. Nr. 253.

Abteilung „Himmel-Schlüssel“ sind madrigalisch: 1) Thau-Wetter p. 74. 2) Des Menschen Hertze lebt im Blut p. 111, unter den Glückwüunschungen: „O neues Licht von Oesterreich“ p. 7 und unter den „Vermischten Gedichten“ verdient Erwähnung das „Schertz-Gespräch zwischen Bruder und Schwester“ (p. 133), welches ein dialogisches Madrigal ist, sowie das Sinngedicht über das Al Hombrespiel (p. 144), welches mit einigen Aenderungen in den VI. Band der Neukirchschen Sammlung (p. 85) unter der Chiffre G. v. A. aufgenommen ist. Man könnte wohl noch verschiedene andere Stücke unter die madrigalischen rechnen, wenn sie in Reim und Anlage des Verses auch nur ein wenig unsymmetrischer wären. Wir haben dazu aber umso weniger ein Recht, als gerade die treuesten Uebersetzungen der italienischen Madrigale beweisen, dass Abschatz die wesentlichen Eigenschaften des Madrigals ziemlich genau erkannt hat. Aber er war ein zu gewandter Reimer, als dass ihm mit einer Form, die „so gar keinen Zwang“ leiden wollte, gedient gewesen wäre.

Benjamin Neukirch schliesst sich in seinen Madrigalen den galanten Dichtern an. Obgleich er sich auf diesem Gebiet nur sehr wenig versuchte, so verdient er doch besondere Erwähnung als der Erste, welcher das französische Madrigal in die Lyrik eingeführt hat. Im I. Band seiner Sammlung (1695) veröffentlichte er p. 32 ein von ihm übersetztes „Madrigal Aus dem Frantzösischen“, welches den Anstoss zu verschiedenen ähnlichen Versuchen gegeben zu haben scheint, und darum wohl wert ist mitgeteilt zu werden.

Du bist ein plumper Kerl, recht närrisch und verwegen
Die klugheit mangelt dir, die sinnen sind verkehrt.
Du weist sonst anders nichts als klagen zu erregen,
Und bist der prelle mehr als meiner augen werth.

Diss waren ohngefehr unlängsten meine namen,
Die Phillis, mit verdruss aus deinem munde kamen.
Die gantze that, warum der eyffer dich belieff,
War, dass dir meine hand nach deinen brüsten grieff.
Ach dieses ist zuviel für eine handvoll sünde.
Nun seh ich, dass ich mich nicht so wie du befinde,
Du zürnst, dass ich die hand nach deiner brust geführt,
Ich schweige, da du doch mein Hertze selbst gerührt.

Das Original ist von Le Pays[1]) und lautet:

L'injuste Querelle.

Je suis un imprudent, un sot, un temeraire,
Je n'ay point de raison, j'ay l'esprit mal tourné,
Je n'ay pour tout talent que celuy de déplaire,
Indigne de vous voir, digne d'estre berné.
Voilà, Philis, les Epithetes,
Que je reçois de vous en l'humeur où vous estes.
Et de tout ce courroux, vous avez pour raison,
Que ma main a voulu toucher vostre teton.
C'est trop punir, Philis, une main criminelle,
Que nous sommes, helas, bien differents d'humeur;
Pour toucher vostre sein, vous me faites querelle;
Et je ne vous dis mot d'avoir touché mon coeur.

Hier hat unstreitig das Original die Verwendung des Alexandriners veranlasst. Uebrigens ist zu beachten, dass diese Uebersetzung, als sie im 4. Teil der Gedichte Gottfried Benjamin Hanckens, Dressden und Leipzig 1735, p. 460 tale quale wieder abgedruckt wurde, ihre Stelle unter den „Uberschrifften und Grabschrifften" erhielt, und dass ihr ursprünglicher Titel „Madrigal" ersetzt wurde durch den

[1]) Amitiez Amours, et Amourettes de Mr. Le Pays. Dern. ed. Amsterd. 1671. p. 224.

folgenden: „Auf einen Verwegenen. Aus Dem Frantzösischen. Benjamin Neukirch.“ Derselbe Neukirch behandelt ein ähnliches Motiv gleich in dem vorhergehenden Madrigal „an Sylvien“ (p. 31) und zwar bedient er sich diesmal einer Mischung von frei durchgereimten dreitaktigen Jamben und Alexandrinern. Aehnlich gehalten ist ein anderes „Auff ihre augen“ (p. 29), ein drittes „an die Schlesische Melpomene“ [1]), und ein viertes „Auf die Erhöhung des Herzogthums Preussen zu einem Königreiche“ [2]); von den beiden letzteren hat übrigens jedes einen Waisenvers. Endlich bleibt zu erwähnen ein längeres Gedicht von 32 freien Versen, gerichtet „An einen, welcher sich nach Hof und in Fürstliche Dienste begeben solte“ [3]). Die Jamben laufen einer glatten Prosa gleich dahin und geben der einfachen, tüchtigen Gesinnung des Dichters den entsprechenden Ausdruck.

In ähnlicher Weise wie von Neukirch wird von einem Anonymus das Madrigal „An der geliebten bette“ [4]) aus dem Französischen übertragen. Der Uebersetzer scheint sogar noch gewissenhafter als sein Vorgänger in der Wiedergabe der Form gewesen zu sein, indem er unter 10 Alexandriner einen Acht-Silber einmischt, eine bei den Franzosen äusserst häufige Kombination [5]).

Dem gegenüber stehen drei Uebersetzungen französischer

---

[1]) Herrn Benjamin Nenkirchs ... auserlesene Gedichte ... gesammelt und mit einer Vorrede ... begleitet von Joh. Christoph Gottscheden, Regenspurg 1744, steht unter den vorgedruckten „Neukirchischen Gedichten, die an ihren gehörigen Stellen einzurücken vergessen worden.“

[2]) Ebenda. p. 234.

[3]) Neuk. Sammlg. IV. p. 219f.

[4]) Neuk. Sammlg. II. p. 21.

[5]) Leider ist mir nicht gelungen, das franz. Original aufzufinden, doch scheint mir ausser Zweifel zu sein, dass ein Madrigal zu Grunde liegt.

Madrigale von Immanuel Weber[1]), welche sich von der streng zieglerischen Form nur durch den Gebrauch ganz vereinzelter Alexandriner und zweihebiger Jamben entfernen. Das erste behandelt jenes echt galante Motiv vom Streit zwischen dem Mund und den Augen des Liebhabers[2]). Ausserdem haben wir von Weber vier Gelegenheitsmadrigale, deren Bau sich von den Uebersetzungen in nichts unterscheidet.

Erdmann Neumeister nimmt auf Grund seiner Form sowohl, als seiner Motive eine Mittelstellung ein zwischen den zieglerischen Dichtern und den Galanten. Seine Madrigale wurden veröffentlicht im II. Band der Neukirchschen Sammlung p. 117ff, und im III. p. 124ff, und sind trotz ihrer geringen Zahl hauptsächlich dadurch von Bedeutung geworden, dass sie Eingang fanden in die Poetiken von Menantes und Rottmann. Insofern sie gegen die Gesetze Zieglers nur durch die sporadische Verwendung des Alexandriners und des ein- und zweihebigen Jambus verstossen, konnten sie auch sehr wohl als Vorbilder für angehende Madrigalisten dienen. Dem Inhalte nach lassen sie sich in 2 Gruppen zerlegen: 1) Galante Madrigale, ausgestattet mit dem ganzen fratzenhaften Pomp der Schule Marinos, 2) satyrisch-scherzhafte Madrigale, geschrieben im nüchternen Prosastil der Schule Stockmanns. Die Pointe, versteht sich, fehlt bei keinen von beiden. Obgleich sich diese Gattungen da und dort vermischen, so ist doch beispielsweise zwischen den 2 folgenden Proben der Abstand kein geringer.

An Selimenen (II. p. 119).

Dein angesicht ist eine reiche see,
Wo purpur-muscheln wachsen.

[1]) Immanuel Webers Poetische Lust-Kinder... Gotha 1695. p. 27, 130, 131.

[2]) Ein ähnliches findet sich Les nouvelles oeuvres de Mr. Le Pays. Amsterd. 1674, I. partie, p. 55.

Die brüste sind der Aetna selbst zu nennen.
Denn aussen liegt ein wollenweicher schnee,
Da innerlich viel tausend flammen brennen.
Vor diesem stürtzte sich Empedokles hinein.
Solt auch mein Schicksal seyn,
Das lebensgarn im feuer abzukürtzen,
So möcht ich mich in diese flammen stürtzen.

Einer verwundert sich über - -

Ich wundre mich, dass hier die universität
In solchem flore steht.
Ich wundre mich, dass hier in allen ständen
Ein ieglich ding recht ordentlich bestellt.
Und will ich mich nach schönen sachen wenden,
So find ich hier die schönsten von der welt.
Ich will itzt nicht von schönen häusern sagen,
Man sehe nur das frauenzimmer an,
So will ich jeden fragen,
Ob er sich wol genug verwundern kan?
Kurtz; alles ist zu - - wunderns werth.
Doch gibt mir diss den grössten wunder ein,
Das gleichwohl hier die schinder ehrlich seyn.

Die Uebrigen in Menantes Poetik veröffentlichten Beispiele, soweit sie nicht in die Neukirchsche Sammlung aufgenommen sind, scheinen ebenfalls von Neumeister verfasst zu sein, wenigstens besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen diesen und jenen [1]). Neumeister differenzirt theoretisch und praktisch den metrischen Bau des Recitativs von dem des Madrigals, insofern er in dem ersteren vereinzelte Trochäen und Dactylen zulässt, während er für das Madrigal

[1]) Zwei weitere unter sich zusammenhängende Madrigale von Neumeister cf. Die Edle Bemühung müssiger Stunden in Galanten, Verliebten, Sinn- Schertz- und Satyrischen Gedichten von Menantes. Hamburg 1702.

durchaus jambischen Rhythmus verlangt[1]). Demnach ist sein Gedicht „Die Grossmüthigkeit“ (Neuk. Samml. II. p. 290), dessen erster Vers trochäisch ist, nicht mehr als eigentliches Madrigal zu betrachten, ganz abgesehen davon, dass es auch die Verszahl 15 überschreitet, welche der Dichter sonst immer eingehalten hat.

Die Mehrzahl der Galanten hat nach Neumeisters Beispiel gearbeitet. Solche Nachahmungen scheinen zunächst im III. Teil der Neukirchschen Sammlung die Madrigale auf p. 120 und 121 zu sein. Mit Sicherheit aber sind hieher zu stellen die mit C. H. bezeichneten im IV. und V. Bande dieser Sammlung, deren Verfasser wahrscheinlich Christian Hunold ist, Neumeisters Freund und Mitarbeiter[2]). Auch von diesen hat Rottmann einige Proben in seine Poetik aufgenommen. Sie unterscheiden sich von den Madrigalen Neumeisters nur dadurch, dass sie meist in ziemlich einfacher Ordnung durchgereimt sind, und sich wenige kleine Freiheiten erlauben, wie siebenhebige Jamben, Alexandriner mit weiblicher Cäsur u. dgl. m., und dass an Stelle der erotischen Ueberschwenglichkeit eine cynische und schlüpfrige Satyre getreten ist. Im Uebrigen sehen sie sich zum verwechseln ähnlich. Einige Motive, wie die bösen Verläumdungen des weiblichen Geschlechts und der Studentenliebe sind beiden gemeinsam. Drei weitere Madrigale veröffentlicht Hunold in seiner Sammlung: Auserlesene und teils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer zusammengetragen und nebst seinen eigenen an das Licht gestellet von Menantes. Halle im Magdebg. 1718—1720. Das erste: „An einen Freund bey vielfältigem Creutz.“ Bd. I., p. 460; das zweite: „Auf das Symbolum eines guten Freundes“

[1]) Menantes. Poetik. p. 232.

[2]) Vgl. Josef Ettlinger C. H. v. Hofmanswaldau. Heidelberg. Diss. 1891. p. 118. a. 31.

Bd. II. (1719), p. 746 und das dritte: „Auf einen unbussfertigen Sünder“ Bd. III (1720), p. 87. Die Form haben auch diese geistlich-moralischen Gedichte mit den obigen gemein.

Aehnlich sind noch die wenigen Versuche von C. G. B., A. Z., V. D., J. J. M., T. T., J. G. M., G. S., C. A. P., und einige anonyme Madrigale, welche durch die Bände 3—6 der Neukirchschen Sammlung verstreut stehen. Etliche davon weisen neben dem Jambus vereinzelte trochäische Verse auf. Besonders auffallend ist die Form des Madrigals: Bey Verwandlung der Nymfe Syrinx von C. G. B. (Neuk. S. IV. 308). Durch ihre volkstümliche Grobheit zeichnen sich aus die zwei Madrigale von C. B. (Neuk. S. VI. 89) auf Mopsens grosses Maul und auf den polternden Sterops; ein gewandter und nicht unwitziger Versifex ist E. G. mit seinen drei satirischen Madrigalen (Neuk. S. VI. p. 81, 83 f.) „auf einen gewissen mathematicum, von den narren auf universitäten, auf die vielen Doctorhochzeiten.“ Von ihm ist auch das dem VI. Band der Neukirchschen Sammlung vorgedruckte Madrigal „auf die neuen theile von Hoffmannswaldau.“ In dem anonymen Gedicht „auf Chlorindens unruhige Nächte (Neuk. S. V. p. 13 f) hat man wohl ein galantes Madrigalon zu erblicken; es besteht aus 40 Versen freier Jamben. — Die Stoffe all dieser Madrigale sind entweder galanter oder scherzhafter und satyrisch-didaktischer Natur, oder sind es Gelegenheits-Dichtungen. Das Madrigal ist etwa seit Neumeister der neutrale Boden, auf dem sich die Dichter der 2. schlesischen Schule und ihre Gegner brüderlich die Hand reichen, und zuweilen auch ihre Rollen wechseln.

Indess beschränkt sich Gottlieb Stolle in seinen Madrigalen fast ausschliesslich auf galante Stoffe. Sie erschienen zuerst im II. Band des Schlesischen Helicons, Bresslau und Liegnitz 1700, und dann wurde ein Teil

davon unter dem Pseudonym Leander aus Schlesien im V. Band der Neukirchischen Sammlung mit Zugabe mehrerer anderer wieder abgedruckt. Weitere stehen im IV. und VI. Band derselben Sammlung. Betrachten wir im Schlesischen Helicon die zahlreichen Uebersetzungen kurzer galanter Gedichte aus dem Französischen, so fällt auf, dass die meisten in Alexandrinern verfasst sind. Die Reimverschlingung ist, wenn auch nicht immer regelmässig, doch ziemlich einfach. Ausser einigen Stücken von der Scudéry, von Bonnecorse, Fontenelle, Penserade und Voiture übersetzt er hauptsächlich diejenigen des Le Pays, und zwar alles, sei es Sonett, Chanson, oder Madrigal kurzweg in Alexandriner. Nicht einmal die „Abschiedsklage der zum Tode verurtheilten Amarillis" aus dem Pastor fido (a. IV, sc. V) p. 51 ff entgeht diesem Schicksal. Ein anderes Stück aus dem Pastor fido (a. III, sc. VI) p. 50f wird wenigstens in einer isostrophischen Ode vierhebiger Jamben wiedergegeben. Eine Ausnahme macht nur die einstrophige Chanson von Le Pays „Zephirs vous estes bien hardis" [1]), die im Französischen eine Kombination von Achtsilblern und Alexandrinern darstellt, und in der Uebersetzung madrigalische Form bekommt. Der Stil des Dichters ist noch ziemlich ungelenk, und manchmal wird der Sinn geradezu vergewaltigt. Man vergleiche z. B. das folgende [2]).

Que pour soulager les desirs
D'une ame languissante et tendre,
Le plaisir de vous voir, celuy de vous entendre,
Sont d'assez aimables plaisirs,
Et que vostre retour fournira des merveilles,
Qui pourraient contenter des plus ambitieux

[1]) Schl. Hel. II. p. 26 und N. S. V. p. 246. Le Pays nouv. oeuv. II. p. 137.

[2]) Schl. Hel. II. p. 62. N. S. V. p. 245f. Le Pays nouv. oeuv. II. p. 94.

Les yeux et mesme les oreilles:
Mais chez moy n'ay - je rien qu' on puisse traiter mieux,
Que les oreilles et les yeux?

Dass die Vergnügungen / dich / angenehmstes Kind
Zu hören und zu sehn, (wo anders Hertz und Sinnen /
Auff die ihr Zucker fällt / zart und empfindlich sind)
Auch wohl ein stolzes Ohr und Aug entzücken können,
Hört dein Leander zwar nicht ohne Beyfall an.
Hat aber Hand und Mund denn allen werth verlohren?
Ist weiter nichts an mir / was Daphne loben kan /
Als nur der zarte Durst der Augen und der Ohren?

Die zwei Gedichte „Er wil vor die Hoffnung den Tod erwählen" (p. 58) und „An einen guten Freund" (p. 60) zeigen durch ihre Mischung von Alexandrinern und Achtsilblern deutlich genug den Einfluss französischer Formen. — Ziemlich häufiger wird der Gebrauch des freien Verses in den Gedichten, welche in Neukirchs Sammlung erschienen[1]). Einen breiten Raum nehmen auch hier die Uebersetzungen ein. Ausser den bereits angeführten sind zu erwähnen drei alexandrinische Uebertragungen aus den Maximes d'Amour des Bussi Rabutin[2]); im Uebrigen aber wendet sich jetzt Stolle mehr und mehr den Italienern zu; hier sind vor allen Guarino, Marino und dessen unglücklicher Rivale Gasparo Murtola seine Vorbilder. Der Uebersetzungen und Nachdichtungen sind aber weit mehr als der Dichter, oder der Herausgeber mit seinen Quellenangaben zugestanden hat. Manchmal sogar hat es den Anschein, als habe man die Anleihe bei den Italienern durch

[1]) Das in freien Versen verfasste Epigramm des Le Pays, Pour l'Amant discret à sa Maitresse (nouv. oeuv. II, 12) dessen Uebersetzung im Schl. H. II, 61 aus lauter Alexandrinern bestand, bekommt in N. S. V, 247 madrigalische Form.

[2]) Die franz. Originale sind in freien Versen gedichtet.

Umänderung des Titels geflissentlich verleugnen wollen. So ist das alexandrinische Gedicht mit der Aufschrift „Gedancken bey einem gemahlten Cupido mit einer verloschenen fackel“ (N. S. V. 228f) eine fast wörtliche Uebersetzung des Madrigals Cuore incenerito [1]). Das andere „Auf ein schönes Kind einer schönen Mutter“ (N. S. V. 250f) ist eine Nachdichtung des Madrigals Fanciullo in braccio alla madre [2]), ein drittes „Als sie schlief, über ihre geschlossene augen“ ist dem XII. Madrigals des Guarino (Occhi stelle mortali) nachgebildet. Von den Gedichten mit madrigalischer Form habe ich als mehr oder weniger wörtliche Uebersetzungen italienischer Madrigale die folgenden nachweisen können:

N. S. V. 226. An Sylvien, als sie vor ihm flohe. Guarino, Madrigal VII, Fierezza vana.

V. 235. Auf ihre unempfindlichkeit. Marino, Lira Parte III, p. 3. Beltà crudele.

V. 259. „Madrigal“. Marino, Lira, P. II, p. 49. Amante in usignuolo.

V. 261. Die glückliche nachtigall. Guarino. Madr. LII. Avventuroso augello.

V. 262. Sein sehen bringt ihm den Tod. Guarino. Madr. LV. Mirar mortale.

V. 266. Er entdeckt sein verlangen nach einem Kusse. Marino Lira P. II. p. 11. Scherzo tirato dall' Amor fuggitivo di Mosco [3]).

V. 267. Die verschwiegene liebe. Marino Lira P. III. p. 16. Amor secreto.

---

[1]) La Lira, Rime ... del Cav. Marino. Venezia 1629. parte II. p. 69.

[2]) La Lira II, 12.

[3]) Dasselbe Madrigal hat Longepierre ins Französische und vom Franz. Philander v. d. Linde wieder ins Deutsche übersetzt. Es ist nicht uninteressant die 4 Bearbeitungen dieses äusserst beliebten galanten Motivs nebeneinander zu halten.

Andere sind nur teilweise übersetzt, enthalten einige Zuthaten und Ausschmückungen, oder eine veränderte Pointe. Bei der Einförmigkeit der Motive im galanten Madrigal der Italiener und Franzosen ist es nicht immer möglich, mit Sicherheit die Quelle zu bestimmen. Man vergleiche z. B. die drei folgenden mit einander:

Marino: Udito hò, Citherea,
Che del tuo grembo fore
Fuggitivo il tuo figlio à te si cela
E promesso hai baciar chi tel rivela.
Non languir bella Dea.
Se vai cercando Amore,
Dammi il promesso bacio,
O fà, ch'ella mel dia.
L'hà ne'begli occhi suoi la Donna mia.

Stolle: Ich habe wohl gehört / o Venus! dass dein sohn
Dir aus der schoos entflogen /
Und deine wachsamkeit betrogen.
Ist des verräthers lohn
Nun / wie man sagt / ein kuss? so gieb dich doch zufrieden /
Und such ihn weiter nicht.
Ertheile mir nur den versprochnen preiss /
Oder mache / dass der mund / der sich stets von mir geschieden /
Mir länger nicht ihn abzuschlagen weiss;
Denn deines sohnes aufenthalt
Ist kein entlegner wald.
Nein / sondern Flavia, mein paradies und licht.

Longepierre: (Abgedruckt in der Bibliotheque poëtique. Tom III. Paris 1745. p. 512 f.)

Madrigal.

Venus, je sçais qu' Amor fugitif et rebelle,
S'est sauvé 'de ton sein, et se cache à tes yeux;
Et que si l'on t'apprend l'endroit qui le recelle,
Tu promets de donner un baiser précieux
Pour prix de cet avis fidelle:
Donne-moi le baiser promis,
O Déesse! ou plutôt ordonne

Tasso (opere Tom VI. Venez. 1736. p. 121).

Se taccio, il duol s'avanza:
Se parlo, accresco l'ira;
Donna bella, e crudel, che mi martira:
Ma pur prendo speranza,
Che l'umiltà vi pieghi,
Che nel silenzio ancor son voci e preghi.
E prego Amor, che spieghi
Nel mio doglioso aspetto
Con lettre di pietà l'occulto affetto.

Guarino. Madrigal LIIII.

Parlo misero, o taccio?
S'io taccio, che soccorso havrà il morire?
S'io parlo, che perdono havrà l'ardire?
Taci: che ben s'intende
Chiusa fiamma talor da chi l'accende.

Que ma Maîtresse me le donne:
C'est dans ses beaux yeux qu'est ton fils.

Philanders von der Linde galante Gedichte. 3. Aufl. Leipzig 1723. p. 42.

Madrigal.

Ich weiss, o Venus wohl,
Dass dein Cupido sich
Aus deinem Schosse hat verlohren.
Das kräncket dich,
Und darum hast du auch geschworen,
Dass, wer ihn dir entdecken wird,
Soll einen Kuss von dir zu Lohn empfangen.
Wolan ich weiss, wohin der kleine Gast
Sich hat vergangen.
Drum mache dir nur keine Sorgen,
Und halte mir, was du versprochen hast:
In meinem Hertzen hat er sich verborgen.

Das Verdienst, die griechische Idylle ἔρως δραπέτης v. Moschos zu solcher Beliebtheit erhoben zu haben, gebührt wohl der meisterhaften Bearbeitung, welche ihr Tasso im Aminta zu geben gewusst hat.

Parla in me la pietate,
Parla in lei la beltate;
E dice quel bel volto al crudo core,
Chi può mirarmi, e non languir d'amore? [1])

Stolle. N. S. V. 271.

Schweig ich, so nimmt mein schmertz von tag zu tage zu.
Red' ich, so wächst ihr zorn zum nachtheil meiner ruh.
Hier öffnet Scylla sich, dort steht Charybdis offen;
Was ist nun hier vor mich zu hoffen?
Drum, Liebe! nimm dich meiner an,
Und führe Sylvien die tief-verborgnen schmertzen
Durch meiner augen sprach' und nachdruck so zu hertzen /
Dass sie nicht anders thun, als sich erbarmen kan.

Einen sehr interessanten Einblick in die dichterische Werkstatt Leanders gewährt auch der folgende Vergleich:

Marino. Lira P. II. p. 51.

Di te gravida il seno
La genitrice tua, cruda Selvaggia,

[1]) Nach Motiven geordnet, und gleichsam zu einem poetischen Wettkampf zusammengestellt finden sich die beliebtesten italienischen Madrigale in der überaus reichen Sammlung Il Gareggiamento Poetico del Confuso Accademico Ordito. Madrigali Amorosi, Gravi, e Piacevoli; Ne'quali si vede il Bello, il Leggiadro, et il Vivace dei più Illustri Poeti d'Italia. Venetia MDCXI (9 Teile). Leider ist mir dies Buch erst nachträglich zu Händen gekommen. Es ist allem nach auch von Caspar Ziegler, als er seine Regeln verfasste, zu Grunde gelegt worden. Dafür spricht ausser der grossen Beliebtheit der Sammlung auch der Umstand, dass die zahllosen hier vereinigten Proben von ca. 100 Madrigalisten alle in die Definition Zieglers passen mit Ausnahme von nur 4 Madrigalen, welche die Zahl 15 um einen, resp. zwei Verse überschreiten, und dass gerade alle diese vier (P. V. bl. 97, 114 und 170 das einzige Madrigal mit 17 Versen und P. IX. bl. 227f) von Gio. Batista Leoni verfasst sind. cf. oben p. 47f. Die Gesamtausgabe der Madrigale des Leoni (Venetia 1602 und 1604) hat Ziegler aber jedenfalls nicht gekannt, denn dort hätte er 6 Madrigale von 16, 3 von 17 und eines von 19 Versen angetroffen.

Mirò di questi monti
Sparsi di neve le canute fronti:
Indi (cred'io) mal cauta, e poco saggia
Toccossi il lato manco.
Quinci di neve pieno
Portasti poi nascendo il core, e'l fianco
Qual neve freddo, e come neve bianco.

Stolle. N. S. V. 265f.

Als, strenge Sylvia! dich deine schöne mutter
Noch unter ihrem hertzen trug;
So fügt' es sich, dass ihr ein teurer diamant
Recht kräfftig in die augen blitzte:
Weil nun desselben lichter zug
Die lust darnach ie mehr und mehr in ihr erhitzte,
So führte sie von ohngefehr die hand
In solcher regung zu dem hertzen,
Dadurch sie, aber bloss zu mehrung meiner schmertzen/
Das wunder-werck in dich gelegt/
Das deine brust ein hertz aus diamenten trägt.

Die meisten Motive, welche in den übrigen Madrigalen behandelt werden, habe ich in Sonetten, Canzonen und Madrigalen des Tasso, Guarino, Marino, Murtola und Le Pays wieder gefunden, aber es wäre verlorene Mühe, immer nur ein bestimmtes Gedicht als Quelle bezeichnen zu wollen. — Auch unter den im VI. Band der Neukirchschen Sammlung erschienen Madrigalen ist die Zahl der Uebersetzungen verhältnissmässig sehr gross. Ausser denen, welche er selbst zugesteht, ist zu erwähnen das Madrigal „An Sylvien über die bey ihr verlohrene freyheit" (N. S. VI. 284f), das auf eine einstrophische Chanson des Le Pays[1]) zurückgeht und bemerkenswert ist, insofern der Uebersetzer das Capo unterdrückt hat. Das längere madrigalische Gedicht „Von dem

[1]) Amitiez Amours, et Amourettes. p. 204.

menschlichen Elende“ (N. S. VI. p. 340) ist eine freie Uebertragung jenes berühmten Sonetts „Apre l'huomo infelice allhor che nasce . . . (Marino, Lira I, 171). Sehr hübsch ist daran die kleine, aber bedeutsame Modifizirung, welche der deutsche Uebersetzer den Schlussworten des Marino gegeben hat.

Chiude al fin le sue spoglie angusto sasso
Ratto così, che sospirando io dico,
Da la cuna à la tomba è un breve passo.

Drauf deckt den rest ein schmaler stein.
Was ist nun, armer mensch! dein trost und dein vergnügen?
Nichts als nur diss allein,
Dass wieg und grab nah bey einander liegen.

Wie unselbstständig Stolle als Madrigalist auch sein mag, so ist ihm doch ein gewisses Talent für die Form nicht abzusprechen. Da er sich in gleicher Weise an den Franzosen und Italienern gebildet hat, vereinigt er in einer glücklichen Mischung die Stileigenheiten beider Nationen [1]). Wie bei den meisten Galanten, so bietet auch bei ihm der Inhalt der Verse keinerlei Handhabe, um das Madrigal vom Sinngedicht zu unterscheiden. Da er ziemlich einfach durchgeführte Reimanordnung liebt, und Waisenverse nur ausnahmsweise mit unterlaufen lässt, so bleibt uns als einziges Kriterium der freie Vers, welcher meist jambisch ist und nur vereinzelte Trochäen aufweist.

Auf festerem Boden stehen wir bei Burckhard Mencke, dessen Madrigale in den vier Teilen seiner unter dem Namen „Philander von der Linden“ gedruckten Gedichte (1705) veröffentlicht wurden. Mencke verrät in der „Unterredung von der Poesie“ [2]) eine ziemlich präzise

[1]) cf. v. Waldberg in der A. D. B. (Stolle).

[2]) Philanders von der Linden vermischte Gedichte. 2. Auflage. Leipzig 1727. p. 275 ff.

Auffassung des Madrigals. Er wiederholt dort die wichtigsten Gesetze Zieglers — nur von der Länge der Verse spricht er nicht — und schliesst seine Bemerkungen mit dem guten Rat, man solle wohl Acht geben, damit kein „Schmadrigal“ daraus werde, und wer darinnen etwas Rechtes thun wolle, solle billig erst des Herrn Zieglers Gedanken darüber vernehmen. Wenn wir uns auf die von ihm selbst als Madrigale gekennzeichneten Stücke beschränken, so haben wir in der That nur geringe Verstösse, nur den Gebrauch des ein-, zwei- und sechstaktigen Verses zu verzeichnen. Von diesen 9 Madrigalen sind aus dem Französischen und Italienischen übersetzt. Ausserdem haben aber noch zweifellos madrigalische Form 13 weitere Gedichte, von denen nicht weniger als 12 aus dem Griechischen, Lateinischen, Französischen, Italienischen und Englischen übertragen sind[2]). Dazu nehme man noch ca. 11 weitere aus der Uebersetzung der Maximes d'Amour du Comte de Bussi Rabutin. Ausser dem freien Jambus kommen in diesen madrigal-ähnlichen Gedichten auch freie Trochäen, ja sogar Dactylen vor. Besonders merkwürdig

[1]) Phil. v. d. L. Galante Ged. 3. Aufl. Leipzig 1723. p. 42, 74, 94, 119; Schertzhaffte Ged. 3. Aufl. Leipzig 1722. p. 197; Ernsthaffte Ged. 3. Aufl. Leipzig 1723. p. 55, 75; Vermischte Ged. 2. Aufl. Leipzig 1727. p. 277f.

[2]) Gal. Ged. p. 44: Die flüchtige Schönheit; p. 45: Schönheit u. Liebe, aus dem Griech. des Aristaenetus; p. 85: Die Küsse aus Catull, p. 95: Die heimliche Liebe, aus den Oeuvres de Sarasin; p. 100: Das Dilema, aus Sherburne's Poems.; p. 101: Vor seiner Geliebten Gebetbuch, aus Malherbe; p. 104: Drey auf einmahl, aus Sarasin; p. 119: Die Valiere an Ludewig, aus dem Recueil des Airs. Schertzh. Ged. p. 181f: An einen blinden Bräutigam; p. 182: Antwort, aus dem Marino; p. 183: Eine Frau eine Welt, aus dem Guarino; p. 183: Sie bricht dem Gewissen die Zähne aus; p. 191: Capitain Mops, ein verzagter Soldate aus Shernburne geht auf ein latein. Epigramm des Sarbievius zurück und wurde noch einmal übersetzt von G. B. Hancke. Gedichte, I. Theil, 2 Aufl. Dressden u. Leipzig 1731. p. 273 f.

ist die Form des Stücks I. 20 der Maximes d'Amour. (Gal. Ged. p. 131.)

Wenn unsere Sinnen
Zu lieben beginnen.
Verbergen wir, was uns verstellt.
Und zeigen der Welt,
Was ihr am meisten wohl gefällt.
Dan dencket man alles in Feuer zu setzen.
Die, so ein Hertz voll Falschheit trägt.
Die solte man manchmal am ehrlichsten schätzen.
Ja die nur Hass und Feindschafft hegt.
Weiss öffters am besten die Hertzen zu fällen.
Doch hat man nun endlich einander verführt,
So hört man auf sich zu verstellen;
Dahero wird die Gluth zu Frost und Eise.
Jedoch dass man den Vortheil nicht verliehrt,
So folgt man wiederum der alten Weise.

Um eine Probe von Menckes Uebersetzer-Geschick zu geben, setze ich den Wortlaut des Originals darunter.

Lorsque l'on commence d'aimer
On cache le désagréable,
On montre ce qu'on a d'aimable:
On veut plaire, on veut enflammer:
La plus aigre est douce et traitable.
Mais après que l'un l'autre on a pu se charmer,
On ne se contrait plus, pas même aux bienséances:
Ensuite chacun se déplait:
Mais de peur, en rompant, de perdre ses avances,
On en demeure où l'on en est[1]).

An Glätte des Ausdrucks übertrifft Mencke seine sämmt-

[1]) Histoire Amoureuse Des Gaules, Par le Comte de Bussi Rabutin. nouv. ed. Londres 1780. Tom III. p. 210.

lichen Vorgänger um ein gut Teil; er hat den Bombast der schlesischen Schule vollständig abgestreift. Es war ein richtiger Instinkt, der ihn dazu führte, sich der madrigalischen Form vorzugsweise zum Zweck der Uebersetzung zu bedienen; freilich war dies der Weg nicht, das Madrigal in der deutschen Dichtung heimisch zu machen.

Aehnlich wie Mencke verwertet Reinbaben diese Dichtungsform: ein Stück aus dem Patronius und ein Sonett des Petrarca wird von ihm in freie Verse übertragen [1]).

Selbstständiger und produktiver ist G. S. Corvinus, dessen Madrigale teils in den „Proben der Poesie In Galanten- Verliebten- Vermischten- Schertz- und Satyrischen Gedichten abgelegt von Amaranthes.“ Franckfurt und Leipzig, I. Teil, 1710. Ander Teil 1711 erschienen, teils 10 Jahre nachher in den „Reifferen Früchten der Poesie ... von Gottlieb Siegmund Corvino“ Leipzig 1720. Ausser in mehreren Cantaten bedient sich Corvinus des freien Verses in einem langen Gedicht „Gedancken über die Geburt Christi“ (Amar. I, p. 395ff). Es besteht aus 61 jambischen Versen von 2—6 Hebungen und weist zum Teil sehr verwickelte Reimverschlingungen auf. Der schwulstige Stil dieses Madrigalons bestätigt was der junge Dichter in der Vorrede zugesteht, nämlich dass er ausser dem ersten Band der Neukirchschen Sammlung von deutschen Poeten noch nichts durchgelesen habe. Unter den Sinngedichten des ersten Teils haben etwa vier madrigalische Form, dazu kommen im zweiten ein Viertelhundert weitere. Da sich Corvinus allerlei Willkürlichkeiten erlaubt, da er unter seine Jamben Trochäen, ja auch Dactylen einstreut, den Reim in ziemlich regelmässiger Ordnung durchführt, Waisenverse nur selten stehen lässt, und in der Verszahl nach

[1]) a. a. O. p. 369 f.

oben keine bestimmte Grenze einhält, so ist nicht immer zu entscheiden, ob er in diesem oder jenem Fall wirklich beabsichtigt habe, ein Madrigal zu machen. Den grössten Teil dieser Versuche charakterisirt eine schlüpfrige Galanterie und cynische Satyre, die mehr Frechheit als Geist verrät. Wir wollen ihm zwar glauben, dass damit „niemand en particulier sollte angestochen seyn", wie er in der Vorrede versichert. Die 21 Madrigale in den „Reifferen Früchten"[1]) bezeichnen einen entschiedenen formellen Fortschritt: der Rhythmus ist glatter und durchaus jambisch, der Reim meist paarweise durchgeführt, die Verszahl schwankt zwischen 8 und 21. Drei Madrigale sind galant im Stil der 2. schlesischen Schule, die übrigen satyrisch. Des Dichters Angriffe richten sich ausser, wie ehedem, gegen das weibliche Geschlecht, nun auch auf schlechte Dichter, Aufschneider, Lebemänner und ähnliche Typen, und arten oft in grobe Insulten aus. Sein Madrigal „auf einen vermeinten Satiricum" passt darum nicht übel auf ihn selbst:

Du denckst nach deinem falschen Wahn /
Der Welt viel Schrifften aufzuweisen /
Die man nicht satt bewundern kan /
Dieweil sie gar zu stachlicht heissen /
Doch glaub es nicht / dass unsre Welt
Den spitzgen Kiel von dir bewundernswürdig hält /
Denn bey dem Lesen fällt gleich einem jeden ein /
Nasutus wär ein Stachel-Schwein.

Ein Charakteristikum seines Stils ist, dass er zu retardiren liebt, indem er mit Geschick Parenthesen und kleine Zwischensätze einschaltet.

Aus dem Kreis der niedersächsischen Dichter reihen sich hier an Nicolaus von Bostel und Christoph Woltereck. Von dem ersteren wurden nach seinem Tode

[1]) p. 124ff und 594ff.

20 Madrigale in seinen „Poetischen Nebenwercken", Hamburg 1708, veröffentlicht. Metrisch betrachtet gleichen sie durchaus den Beispielen Neumeisters. Einige davon sind Gelegenheitsgedichte, andere scheinen durch eigene Erlebnisse angeregt zu sein, wie z. B. das scherzhafte Madrigal „Der Sprache unerfahren" (p. 147), wo der Dichter seine schlimme Situation in fremden Landen schildert. Die Uebrigen sind Sinngedichte, galante satyrische und didaktische Plaudereien über allerlei Themen. Zu erwähnen bleibt endlich eine ziemlich weitläufige Uebersetzung des Madrigals O tutto, o nulla von Guarino (Nr. CIIII.) (Bostel p. 181f).

Christoph Woltereck gehört zu den produktivesten Madrigalisten. Er veröffentlicht in zweiter Auflage „Sonette, Madrigale und Sinngedichte", I. Teil, Glückstadt 1711, und noch im selben Jahr einen II. Teil. Das Erscheinungsjahr der 1. Auflage des I. Teils ist mir unbekannt. 1712 erschienen ebenfalls in Glückstadt seine „Holsteinische Musen", welche 100 Madrigale enthalten. Leider sind mir nur diese letzteren zugänglich gewesen. Die Verszahl dieser 100 Madrigale hält sich im Ganzen zwischen 6 und 15. 7 davon überschreiten die Grenze nach oben; das Maximum sind 26 Zeilen. Die Länge der durchaus jambischen Verse steigt von einer Hebung bis zum Alexandriner, und zwar habe ich nur in 11 Madrigalen Alexandriner gefunden, in neunen davon nie mehr als zwei pro Madrigal. Eines enthält deren drei und ein anderes, welches übrigens das längste ist, acht (Madrigal 29). In 24 Madrigalen finden sich Waisenverse, aber nie mehr als einer in demselben Stück; fünfmal steht der reimlose Vers an letzter Stelle. Die Recitative in Wolterecks Cantaten haben im Ganzen dieselbe Form, nur sind in ihnen die kurzen Verse verhältnissmässig häufiger. — Seine Stoffe entnimmt der Dichter allen möglichen Gebieten. Die Nummern 1—3 sind an seine Verwandten gerichtet, 4—14 haben geistlich-moralischen Inhalt, 14—24

enthalten halb scherzhafte, halb ernsthafte Reflexionen über die verschiedensten Fragen, z. B.: Auf welche Art das Glück zu erlangen? Woher die Sinnen so verdorben worden? Warum die Poesie nicht mehr reich mache, und ähnliches. Die folgenden bis Nr. 51 sind harmlose Satyren, oder meist scherzhaft gehaltene Galanterieen, und der Rest ist fast ausschliesslich der Satyre gewidmet, die jedoch durch einen plauderhaften, launigen Ton gemildert wird, und trotz der oft sehr derben Spässe etwas vom Esprit gaulois hat. Die Pointe ist meist mit Geschick angebracht und überrascht[1]). Eine madrigalische Merkwürdigkeit ist das folgende Reimspiel:

Nr. 40. Ich soll dir meine Wünsch und Plagen
Jedoch verdeckt in kurtzen Zeilen sagen.
Wohlan!
So frag ich dann:
Was reimet sich zu Sonnenschein?
Oft besser mein als Dein.
Wenn man sich in Gedult will üben?
Gar schön das Lieben
Was aber schickt sich auf Jurist?
Dass er verschlagen ist
Was hält des Unglücks schnellen Lauf?
Ein wenig nur die Vorsicht auf.
Was reimt sich gut zu ehrbarlich?
Ich glaube / dich und mich
Und endlich / was gehöret auf erdichtet?
Ich weiss nicht / ob gerichtet.
Gar recht! nun siehe doch / wie artig du gereimt.
Mein / Dein Lieben / sprichst du / ist auf dich / mich gerichtet.

[1]) Die Madrigale 17 und 41 wurden abgedruckt von Weichmann. Poes. d. Niedersachsen II, 261 und 263.

Einen waschechten Galanten der 2. schlesischen Schule haben wir in Joh. Georg Gressel[1]), dessen Werke unter dem Titel: „Celanders Verliebte- Galante / Sinn- Vermischte und Grab-Gedichte, Hamburg und Leipzig 1716“ erschienen. Darunter sind die freien Verse reichlich vertreten, und zwar in erster Linie durch zahlreiche Cantaten, dann auch durch Madrigalone und Madrigale. Es gehört für Celander zum Begriff des freien Verses, dass man Jamben, Dactylen und Trochäen beliebig gebrauchen und mit einander vermischen darf, denn er thut es in seinen Cantaten sowohl als in seinen Madrigalen. Zunächst sind zu erwähnen 6 längere Gedichte in freien Versen: 1) p. 36. Ueber die Nachtlust-Lust bey Chloris. 2) p. 97 ff. Er preiset sein Glück, beide voller Schwulst und Schlüpfrigkeiten. 3) p. 104. Er verzweiffelt über seine Verbannung, eine pathetische Rodomontate, die geradezu lächerlich wirkt. 4) p. 390 ff. Cupido zürnet über der Stellandra und Eliodors Härtigkeit, eine überschwengliche Ausführung des beliebten Themas von der Weltherrschaft Amors. 5) p. 394 f. Als er seine Freyheit verlohren. 6) p. 395 f. Als er wieder frey geworden, beide etwas lebhafter und einfacher gehalten als die vorigen. Die drei ersten sind durchaus jambisch, die andern mit einigen Trochäen oder Dactylen untermischt. — Unter den übrigen Gedichten sind elf als Madrigale bezeichnet, oder wie Celander, wahrscheinlich einer falschen Etymologie zufolge, schreibt: Madrigall. Bei der ausgesprochenen Regellosigkeit dieser Madrigale haben wir kaum das Recht, noch andere Sinngedichte mit Versen verschiedener Länge, deren die Sammlung noch einige wenige aufweist, ohne weiteres für Madrigale zu erklären. Die üblichen galanten Motive werden hier in bombastischen

---

[1]) Vermutlich ist dies der eigentliche Name des Dichters (v. Waldbg. Gal. Lyrik. p. 2, a. 7).

und obscönen Ausdrücken behandelt [1]). Ueber den künstlerischen Wert dieser Machwerke möge das folgende aufklären:

p. 352. Als ihn Bellaria zum Coffè baht. Madrigall.

Ich schlage den Coffè nicht aus /
Den mir Bellaria anbeut:
Doch muss auf diesen Wasser-Schmaus
Auch seyn bereit
Der Rossolis der Lippen /
Und Marcipan der Brust erhöhten Klippen.

Die letzten Madrigalisten.

Schon in der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts macht sich eine bedeutende Abnahme geltend in der Madrigaldichtung. Da die Dichter von Ruf sich der Form vorwiegend nur zum Zweck der Uebersetzung bedient hatten, und die selbstständige Madrigaldichtung ihre Vertreter bei Poeten zweiten und dritten Ranges fand, so fehlte es den jüngeren an Ermutigung und massgebenden Beispielen. Die unterbrochene Tradition wurde nur mehr künstlich in den Poetiken weitergeführt. Wir haben bereits an mehreren Beispielen die zersetzende Wirkung des französischen Einflusses auf die Form des Madrigals zu beobachten Gelegenheit gehabt. In dem Mass als dieser Einfluss wuchs, und die Fühlung mit der italienischen Litteratur verloren ging, musste denn auch das Madrigal seine eigentümlichen Kennzeichen aufgeben, und sich nach und nach mit andern verwandten Dichtungsformen vermischen. Dieser verwandten Formen und Poesiegattungen aber wurde gerade um jene Zeit eine grosse Menge aus Frankreich eingeführt. Ich

[1]) Nur eines von den 11 Madrigalen ist satyrisch; ein anderes ist aus dem Französischen übersetzt.

meine zunächst jene halbdidaktischen, halb galant-epigrammatischen Stücke, wie wir sie in den Maximes d'Amour des Bussi Rabutin kennen gelernt haben, dann geistlich-moralische und philosophische Betrachtungen in kurzen, aus vers libres bestehenden Gedichten, wie z. B. die Stances crêtiennes des Testu, die Entretiens solitaires des Brébeuf und die Principes de Philosophie des Genest, und endlich die ganze umfangreiche Mittelgattung von didaktisch-epigrammatischer und epischer Poesie, die Fabel. All das stürmte nun herein, nahm madrigalische Formen an und absorbirte nach und nach das eigentliche Madrigal, dessen Bau durch die Galanten schon bedenklich erschüttert worden war.

Am schönsten können wir diesen Prozess beobachten an einen Nachzüglicher der 2. schlesischen Schule, der unselbständig wie er war, die neuen Elemente ohne weiteres auf sich wirken liess, an Gottfried Benjamin Hancke. Seine „Geistlichen und Moralischen Gedichte, Schweidnitz und Leipzig 1723“ erlebten bis 1724 drei Auflagen und wurden im 3. Band seiner Gesamtausgabe 1732 noch einmal gedruckt. Die Sammlung enthält nur ganz wenige selbständige Madrigale, wohl aber p. 548 ff zahlreiche Uebersetzungen von italienischen Madrigalen und Strambotten biblischen Inhalts, deren Text immer der Uebersetzung beigedruckt ist. Die meisten sind von Marino. Hancke bedient sich in diesen Uebertragungen teils des Alexandriners, teils der freien Verse, die je nach Bedürfnis mehr oder weniger Aehnlichkeit mit dem Madrigal bekommen. Gerade so behandelt er die geistlichen Stances irrégulières des Testu und Chevreau (p. 566 ff), sowie die lateinischen Epigramme des Sautelius (p. 582 ff).

Unter seinen eigenen Sinngedichten (p. 598 ff) finden sich nur vier mit madrigalischer Form. Das erste davon mag als Probe hier stehn:

p. 600. Auf Pharao und seine Tochter.

Der Vater färbt den Nil durch junger Kinder Blut;
Die Tochter aber lässt Erbarmung spüren:
Sie zeucht den Moses aus der Flut.
Der Vater gleicht den Panter-Thieren,
Die Tochter einem Lamme:
Wie geht denn dieses zu?
Der Apffel fällt auch manchmahl weit vom Stamme.

Gehen wir zu den weltlichen Gedichten über, und betrachten auch hier zunächst die Uebersetzungen, so finden wir einesteils einige wenige galante Stücke, Madrigale und Madrigalone aus dem Menagio und Petrarca, daneben didactisch gehaltene Madrigale und Strambotte des Marino, wovon besonders die bekannten auf Lucretia zu erwähnen sind[1]), ferner Epigramme aus dem Lateinischen, kurze Fabeln aus dem Französischen und einige Rätsel. All diese verschiedenen Dichtungsarten sind zum Teil in Alexandrinern, vorwiegend aber in freien Versen bearbeitet. Von den wenigen, nicht als Uebersetzung charakterisirten Gedichten madrigalischer Form mag das folgende hier seinen Platz finden als Repräsentant der neuen unter Frankreichs Einfluss entstandenen Mischgattung von madrigalischem Epigramm und Fabel.

(Gesamtausgabe I. p. 382. Baum-Schule vor böse Weiber.

Es hatte sich ein Weib an einen Baum gehenckt,
Worüber sich der Mann, weil er sie hertzlich liebte,
Wie leicht zu glauben steht, aufs äusserste betrübte;
Doch als er sich genugsam abgekränckt;
So sprach er voller Zorn und Schelten:
Der böse Baum soll es entgelten;
Drauf hieb er ihn entzwey.

[1]) Dieselben übersetzte auch Wilkens in Madr.-Form. Weichman. a. a. O. IV, 433.

Indessen kam sein Nachbar auch herbey,
Und fragt ihn: Was er machte?
Worauf der Wittwer sprach: Wenn ich den Baum betrachte,
An dem mein frommes Weib den Hals ihr zugeschniert,
So kan ich ihn nicht mehr vor meinen Augen schauen,
Drum will ich ihn, wie sichs gebührt,
Mit meiner scharffen Axt in tausend Stücken hauen.
Da denn der Nachbar bald mit vieler Freude sprach:
Gevatter, denn er war zu seinen Kindern Pathe,
Ich bitt euch, gebt mir doch hiervon nur eine Schnate:
Wer weiss, ob mir das Glück nicht diese Gnade schenckt,
Dass sich mein böses Weib auch so, wie eure henckt.

Ein ähnliches aus anonymer Feder steht im 3. Buch des Nouveau Recueil des Epigrammatistes françois, Amsterdam 1720, p. 91f. Es lautet:

Le pauvre Jean aïant l'ame éperdue,
De voir le desespoir et le fâcheux destin
De la Perrette, qu'un matin
Au figuier de sa cour il rencontra penduë,
Disoit à son voisin qu'il couperoit au pié,
Et qu'il mettroit au feu cet arbre, où sa moitié
Par grand malheur avoit perdu la vie.
Mais le voisin mal satisfait,
De ce que sa femme avoit fait,
Croïant qu'il lui prendroit envie
De se pendre ainsi quelque jour,
S'il pouvoit avoir dans sa Cour
Un tel figuier, tint ce langage:
Je ne puis le dissimuler
Mon cher voisin, c'est grand dommage,
Donne m'en quelque greffe avant que le bruler.

Bevor wir die letzte Phase des Madrigals bei den niedersächsischen Dichtern kennen lernen, muss noch der wenigen

Versuche Christian Günthers gedacht werden[1]). Unter seinen „Verschiedenen Jugend-Proben“ (p. 1049) haben wir ein scherzhaftes „Madrigal An Herrn M....“, in welchem der junge Dichter seinen Gönner um ein Päckchen Tabak angeht mit der Begründung, dass er für gute Verse nur garantiren könne, wenn er etwas zu rauchen habe. Dieses Madrigal besteht aus freien Jamben von 3—6 Füssen und hat statt der Pointe ein Capo. Vier weitere stehen unter den „Sinn- und Uberschrifften“ p. 558ff. Davon hat jedes eine besondere Form. Das erste: „Madrigal Von der Liebe“, ebenfalls mit einem Capo, besteht in der Hauptsache aus freien Trochäen und hat jambische Verse nur am Anfang und Schluss; im zweiten: „An seine Magdalis“, sind die Jamben vorherrschend und nur einzelne Trochäen eingestreut; das dritte: „Als Eleonore die Unterredung eiligst unterbrechen muste“, ist durchaus jambisch, und ebenso das letzte: „Als er von seinem Nebenbuhler abgestochen zu werden besorgte“, jedoch überschreitet dieses die sonst eingehaltene Verszahl 16 um nicht weniger als 17 Verse. Das zweite und dritte sind durchgereimt, die beiden andern haben vereinzelte Waisenverse. Die Zahl der Hebungen im freien Vers geht von 1—6. Bei so schwankenden Formen ist man berechtigt, noch einige andere von Günthers Sinngedichten zu den Madrigalen zu rechnen, und zwar, meiner Meinung nach, die drei Ehrengedichte an seine musikalischen Freunde p. 555f Nr. XXIII, XXIV, XXVI, und vielleicht noch aus den Jugendproben die wunderhübsche kleine Ermahnung „An seine Leonore“ p. 1048.

Schicke dich, geliebtes Kind!
In die Unruh-vollen Zeiten;

[1]) Die 1. Ausg. der Gedichte Günthers erschien 1724. Ich citire nach der „Sammlung von Joh. Chr. Günthers aus Schlesien bis anhero herausgegebenen Gedichten. 5. Aufl. Bresslau u. Leipzig 1751.“

Dann und wann kan Sturm und Wind
Unverhoft in Hafen leiten.
Nun ist wohl niemand besser dran,
Als wer getreu und klug und ewig lieben kan.

Es ist bekannt, dass Günther mit seinen vielen Cantaten sich als Meister im freien Vers gezeigt hat, und auch seine Madrigale zeichnen sich trotz aller Willkürlichkeiten durch eine gefällige Form aus. Ihr Ton ist einfach und lebhaft, und verrät auch im Epigramm noch den geborenen Lyriker. Das beste und zugleich formell merkwürdigste ist das „Madrigal Von der Liebe."

O Liebe!
Was vor innig-süsse Triebe
Hegst du nicht in deiner Brust!
Würden doch nur die Verächter
Einmal unsrer Wollust Wächter,
Schwör ich bei Amönens Gunst,
Dass sie erstlich selbst nicht wüssten,
Ob der Himmel zeitlich sey,
Und darnach vor Scham und Reu
Nur vom Zusehn sterben müssten.
Das thäten sie,
Das thäten deine Triebe,
O Liebe!

Die Abhängigkeit des Hamburger Dichterkreises vom Ausland wird in ihrer ganzen Traurigkeit beleuchtet, wenn Weichmann das litterarische Programm seiner Sammlung folgendermassen formulirt: „In der Poetischen Schreib-Ahrt sind die heutigen Italiäner und Franzosen eben so weit / wie in der Music / von einander entfernet. Jene lieben das Metaphorische / tiefsinnige und Majestätische Wesen....; diese aber legen sich auf eine leichte / wolfliessende und liebliche Dicht-Kunst.... In dieser Sammlung sind nicht

allein viele Stücke / worin man blosserdings entweder der einen oder der andern Ahrt gefolget; sondern auch solche / da sie beyde auf verschiedene Weise mit einander vermischt / und so zu sagen, unter einen Hut gebracht worden[1]).“ Dieser Doppelherrschaft von Frankreich und Italien hat sich denn auch das Madrigal, und zwar in erster Linie das Madrigal unterziehen müssen, war es ihr doch schon von den schlesischen und obersächsischen Dichtern unterworfen worden.

Berthold Heinrich Brockes wurde von seinen Freunden öfters mit schmeichelhaften kleinen Gedichten beehrt und hatte die Gewohnheit, ihnen in demselben Metrum, ja sogar mit denselben Reimen zu antworten. Diese Huldigungen sind meist in Alexandrinern verfasst, und wurden, den bereits erwähnten Fall ausgenommen, nicht als Madrigale bezeichnet. Doch hat sich gerade in der Gelegenheitsdichtung das Madrigal noch am längsten erhalten. So haben wir von Brockes selbst ein kurzes, in freien Jamben verfasstes Gedicht, welches die letzte Gegenantwort sein sollte auf die vorhergehenden in Alexandrinern gehaltenen Schmeicheleien seines Freundes Richey (Weichm. I, 231), und von demselben ein anderes auf den Tod der Hofrätin Pietsch (ebend. IV. 358). Diesem ist formell ganz ähnlich eines „An Brockes von Weichmann“ (I. 234f), das ausdrücklich als Madrigal bezeichnet wird, und eines an den Kapellmeister Telemann (III. 246), eines von Beccau „Ueber .... Brockes Schriften“ IV. 353f und eines von Wilkens „Ueber die Brockesische Uebersetzung des Genest“ (VI. 278). Der vielbeliebte Hamburger Gelegenheitsdichter Michael Richey hat sich noch einigemale unserer Form bedient. Zu erwähnen sind aus seinen „Deutschen Gedichten, Hamburg 1764“, vier Gelegenheitsmadrigale, wovon Weichmann zwei in seine Sammlung aufgenommen hat.

[1]) C. F. Weichmanns Poesie der Nieder-Sachsen. Hamburg 1721. Vorrede zum I. Band.

(W. III. 90 und 101)[1]). Das späteste ist aus dem Jahr 1723. Formell entsprechen diese Madrigale fast durchweg den Regeln der Hunold-Neumeisterschen Poetik, doch ist zu bemerken, dass Brockes und Weichmann von den längeren Versen einen für das Madrigal zuweitgehenden Gebrauch machen. Inhaltlich sind es abgeschmackte, dick aufgetragene Schmeicheleien ohne jeden künstlerischen Wert. Nicht einmal Richey macht hier eine Ausnahme; man höre, wie er den neuen Bürgermeister von Hamburg begrüsst (W. III. 90).

Erlauchter Anderson,
Gemischtes Wunder-Bild von Ernst und Güte,
Stats-kluges und Stadt-liebendes Gemühte,
Lebend'ger Helicon,
Erles'ner Kern und Krone grosser Geister,
Mit einem Wort: vollkomm'ner Bürgermeister . . . .

Das galante Madrigal, wenn man von Bostel und Woltereck absieht, ist so gut wie ganz verschwunden. Nur aus Brockes Jugendprodukten ist mir ein Gedicht bekannt, welches allenfalls noch zu dieser Gattung gehört. Es mutet uns an wie eine groteske Parodie auf die Italiener.

W. I. 286. Eine dem verliebten Silvander im Wege stehende Linde.

Erheb', ergrimmter Nord, mit stürmerischem Brüllen,
Aus deinem dunkeln Nest dein frostiges Gesicht!
Lass deine wilde Wut, die feste Felsen bricht,
Doch einmal meinen Wunsch, der billig ist, erfüllen!
Bestürme, reiss, zerknirsch, erschüttre,
Entblättre, stürz, zerschmettre, brich, zersplittre
Den Linden-Baum, der Briareus gleicht!
Der fast bis ans Gestirn mit hundert Armen reicht,
Und mein Vergnügen mir mit hundert Armen raubt.

[1]) und Menantes Sammlung, I. 940f.

Ein jedes Blat, das ihm die freche Stirn belaubt,
Ist mir ein grün Gewölk, so mein Gestirn verdunkelt,
Und Chloris Auge deckt, das wie ein Demant funkelt.
Sey du ein Hercules, lass ihn Antäus seyn!
Reiss ihn mit Strumpf und Stiel aus seinem Sitz! doch nein!
Halt, Boreas! hör auf! lass deine starken Scharen
Ja nicht nach meinem Wunsch mit diesem Baum verfaren!
Ich hab mich übereilt. Sein rauschender Smaragd,
Der mir, dem Ansehn nach, so viel Verdruss gemacht,
Ist, nun erkenn' ichs erst, nie g'nug von mir geschätzt,
Dieweil vor Chloris Augen-Blitzen,
Davon mich jeder Stral verletzt,
Mich seiner Blätter Schilde schützen.

In den Madrigalen des Tasso war das Hindernis, welches die Liebenden trennte, eine niedere Hecke gewesen, bei Marino war es ein Rebstock geworden [1]), und Brockes macht nun gar einen himmelhohen Lindenbaum daraus. Begreiflicher Weise ist in gleichem Masse mit dem Hindernis auch die Entrüstung des Liebhabers gewachsen. — Wollen wir noch weitere galante Madrigale bei den Hamburger Dichtern finden, so müssen wir sie unter den Uebersetzungen suchen. Brockes überträgt die berühmte Canzone De'Baci des Marino in eine madrigalische Ode [2]) mit eben soviel ungleichen freien Tiraden als das Original Strophen hat. Weichmann und Hoefft verdeutschen einige galante Madrigale des Marino, an denen der Mangel kurzer Verse auffallend ist. In ähnlicher Weise werden Stücke von Le Pays und andern behandelt. — Gehen wir zum satirischen, didaktischen und moralischen Sinngedicht über, so begegnen wir der weitgehendsten Mischung der Formen, wie sie hauptsächlich an der Hand der französischen Vorlagen eingetreten

[1]) Taso opere vol. VI. p. 129. Nr. 104, 105 und 106. Marino, Lira Parte II. Madr. LVI.

[2]) W. I. 313ff.

ist. Eine besonders beliebte Quelle wurde der Nouveau Recueil des Epigrammatistes françois, in welchem Epigramme, Fabeln und Madrigale unterschiedslos neben einander stehen, ferner die Entretiens Solitaires de Mr. Brébeuf, von denen neben verschiedenen andern besonders C. H. Amthor[1]) einige Stücke in freie Verse übersetzt hat. Das Madrigal ist nun auch formell mit dem Epigramm verschmolzen. Schon unter den 1701 veröffentlichten „Ueberschrifften oder Epigrammata" von Wernicke finden sich madrigalähnliche Gedichte, die der Epigrammatist aber doch nicht als Madrigale bezeichnet wissen will. Wir haben nicht mehr das Recht, irgend welches Sinngedicht in freien Massen ein Madrigal zu nennen, wofern es der Autor nicht selbst thut. Dieser Titel wird aber auch vom Dichter ganz nach Belieben gesetzt, oder was weit häufiger geschieht, nicht gesetzt, und unsere Dichtungsform auf diesem Gebiete noch weiter verfolgen zu wollen, würde auf eine blosse Statistik der Häufigkeit des Wortes Madrigal hinauslaufen. Es möge genug sein an der Notiz, dass Brockes in seinem „Irdischen Vergnügen" und Hagedorn in seinen sämtlichen Gedichten, so oft sie sich immer madrigalischer Formen bedienen, das Wort selbst nicht mehr ein einziges Mal gebrauchen.

Noch nach einer andern Seite hin ist die Thätigkeit der Hamburger Dichter von hervorragender Bedeutung für die Geschichte der metrischen Formen geworden: sie haben die Anwendung des freien Verses auf längere, lyrische und epische Gedichte wesentlich gefördert. Wenn Weichmann in der Vorrede zum 2. Teil der Poesie der Niedersachsen für seinen Freund Brockes die Ehre beansprucht, damit überhaupt den Anfang gemacht zu haben, so birgt diese unrichtige Behauptung doch einen Kern von Wahrheit.

[1]) Teutsche Gedichte und Uebersetzungen. 2. Aufl. Rendsburg 1734. p. 362ff.

Die innige Fühlung mit der Oper hat in Hamburg eine überreiche Pflege der Cantate, Serenate, des Oratoriums u. s. w. zur Folge gehabt, und es lag nahe den jedermann geläufigen Vers auf grössere lyrische und didaktische Stücke zu übertragen. Seine ersten derartigen Versuche machte Brockes, an Gelegenheitsdichtungen, welche er zuerst in Menantes Sammlung (1718 und 19) veröffentlichte [1]), und 1721 erschien der 1. Teil seines „Irdischen Vergnügens in Gott", wo bekanntlich der freie Vers eine so ausgedehnte Verwendung findet, wie sie bisher noch nie dagewesen war. Die französische Fabel hat diesem Metrum nun auch das Gebiet der Epik erschlossen. Zunächst sind hier die zehn von Mayer übersetzten Fabeln des De la Motte zu nennen, welche im II. Band der Weichmannschen Sammlung, p. 344 ff gedruckt worden (1723) [2]). Die Weiterentwickelung der freien Masse zu verfolgen, würde mich über den Rahmen meiner Aufgabe hinausführen.

Verfall und Ende der deutschen Madrigaldichtung wäre somit etwa in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu setzen. Freilich haben einige Nachzügler der galanten Poesie auch nach diesem Zeitpunkt noch in unserer Form sich versucht. Zu nennen bleiben einige wenige Sinngedichte madrigalischer Form von J. U. König aus dem VII. Teil der Neukirchischen Sammlung (1727), sowie aus seinen „Gedichten" [3]), einige ähnliche von Daniel Stoppe [4]), wenige

[1]) Men. I, 256 f, I, 577 ff, 465 ff und II, 90 ff.

[2]) Schon bei Mayer finden wir da und dort jene freie Art der Uebersetzung, welche dem fremden Produkt eine lokale Färbung zu geben sucht, ganz in dem Sinne gehandhabt, wie sie 15 Jahre später von Hagedorn mit noch mehr Glück durchgeführt wurde.

[3]) Neuk. Sammlung. VII. p. 31 f. Des Herrn von Königs Gedichte aus seinen von ihm selbst verbesserten Manuscripten gesammelt und herausgegeben. Dressden 1745. p. 279, 307 ff, 333.

[4]) Zweyte Sammlung von Daniel Stoppens Siles. Teutschen Gedichten. Franckfurt und Leipzig 1729. p. 54, 64 f.

andere galanten Inhalts aus des Herrn von Hohlbergs Beytrag zum Schesichen Helicon, s. l. 1733, p. 215ff, und zwei Gelegenheitsgedichte von J. V. Pietsch [1]). Von allen diesen ist aber keines als Madrigal bezeichnet. Ein komisch-parodistisches „Madrigal", in welchem offenbar die Ueberschwenglichkeiten der Gelegenheitsreimer persiflirt werden sollen, findet sich im ersten Teil von Picanders Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten [2]). Vereinzelte andere wurden in Bernanders Sammlung verirrter Musen veröffentlicht, und einer der letzten Madrigalisten dürfte sein Koromandel mit seinem „Nebenstündigen Zeitvertreib in Teutschen Gedichten. Dantzig und Leipzig 1747." Obgleich er im Ganzen nur zweien [3]) von seinen vielen galanten und satyrischen Sinngedichten den Namen Madrigal beilegt, so erinnern doch Stoff und Form vieler anderen so auffallend an die früheren Madrigale, dass man versucht wäre, diesen beiden noch etwa dreissig weitere anzureihen; andererseits aber ist eine Grenze zwischen Madrigal und Epigramm schlechthin nicht mehr zu unterscheiden, weder in der Form noch im Inhalt, und wir müssen uns begnügen festzustellen, dass noch einige galante Motive der französischen und italienischen Madrigallitteratur in Koromandel einen verspäteten Bearbeiter gefunden haben. Ich mache besonders aufmerksam auf das kleine Gedicht Fripon (p. 165), dem zweifelsohne das Madrigal des Marino: Cagnolino in grembo à bella Donna zu Grunde liegt [4]). Der Name Madrigal war ausser Gebrauch gekommen; unvermerkt

[1]) Des Herrn Johann Valentin Pietschen gebundene Schriften in einer vermischten Sammlung ans Licht gestellet von Joh. George Bock. Königsberg 1740. p. 292, 309 f.

[2]) 3. Aufl. Leipzig 1736. p. 484 f.

[3]) p. 354 f.

[4]) Marino, La Lira. II. 63.

Tu che nel sen di lei,
Per cui posa io non hò, prendi riposo

vollzog sich im litterarischen Bewusstsein des Publikums und des Dichters der Prozess, dass man damit den Begriff einer exotischen Dichtungsform verband, und zwar adoptirte man die Definition der Franzosen[1]). Madrigal ist ein galantes Epigramm. Dass es früher auch geistliche Madrigale in Deutschland gegeben hatte, war so gut wie vergessen. Als litterarisches Kuriosum hat im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts das Madrigal sich noch immer ein bescheidenes Plätzchen gewahrt, ist aber fast durchaus auf Uebertragungen oder Nachahmungen italienischer, französischer und spanischer Madrigale be-

---

Candidetto amoroso,
Quanto più caro à la mia Donna sei,
Tanto se'piu noioso à gli occhi miei,
Del thesoro mio caro
Invido possessor, custode avaro,
Cerbero ti direi,
Se non che lieto in si bel grembo assiso
Guardi l'Inferno nò, ma 'l Paradiso.

Fripon, Mitbuhler meiner Schönen,
Du schläfst bey ihr, ich muss mich sehnen,
Du hast so Schoos als Bett gepacht,
Bedienst und küsst sie Tag und Nacht.
Der Eifer könnte mich erhitzen,
Mit meinem Rohr auf dich zu blitzen,
Du kleiner böser Cerberus,
Doch halt! ich mildre den Verdruss.
Bewachst du denn das Thor der Höllen,
Ach nein, ich höre dich vorm Paradiese bellen.

[1]) Le Grand Dictionnaire de l'Académie françoise. Amsterd.. 1695. II. p. 4. definirt Madrigal: Sorte de poësie fort semblable à l'Epigramme qui renferme dans un petit nombre de vers une pensée galante et ingenieuse. Nicht ganz so das Vocabolario degli Accademici della Crusca. Venezia 1612. p. 497: „Poesia lirica, non soggetta a regola di rime, in latino potrebbe dirsi epigramma, und ebenso das Voc. degli Accad. d. Cr. ed. Firenze 1691. Tom. III. p. 980 und ed. Napoli. Tom. III (1747). p. 70.

schränkt geblieben. Ueber die metrische Form, die man solchen Uebersetzungen zu geben habe, herrschte keine einheitliche Ansicht mehr. So sagt J. J. Eschenburg in seiner Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften, Berlin und Stettin 1788, p. 67: „Unsere ältern deutschen Dichter setzten über manche schale Reimerei, der äussern Form wegen, den Namen Madrigal (man sehe z. B. C. Ziegler) unter den Werken mancher neuern[1]) findet man hingegen, ohne die Benennung, treffliche kleine Stücke dieser Art, die an Feinheit des Gedankens und der Wendung den besten französischen den Rang streitig machen können.“ Und doch ist es in erster Linie gerade nur die äussere Form, welche die dauernde historische Bedeutung des Madrigals ausmacht: es hat mitgeholfen, den freien Vers zur Geltung zu bringen. Mit der Erreichung dieses Ziels war seine Mission zu Ende, seine Rolle ausgespielt.

Schlussbetrachtung.

Das Madrigal war als Musikgattung gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Italien nach Deutschland gedrungen. Die Versuche, den Texten ebenfalls madrigalische Form zu geben, blieben ziemlich vereinzelt. Der günstigste Augenblick für ein siegreiches Eindringen des Madrigals in die Litteratur war damit ungenützt verstrichen. Als von H. Schütz der recitative Gesang nach Deutschland verpflanzt wurde, schuf man zunächst für das pastorale Singspiel den

[1]) Er meint offenbar die Anakreontiker, von denen er im folgenden einige Proben mitteilt.

freien Vers, zu dessen Verbreitung hauptsächlich das Bekanntwerden italienischer Schäferdramen und Operntexte beitrug; und erst auf diesem indirekten Weg haben die deutschen Dichter zum zweiten Mal sich dem Madrigal genähert. Ziegler hat die neue Dichtungsform in die Poetik eingeführt, ein für jene Zeit, die nur nach Rezepten dichtete, höchst folgenreicher Schritt; er hat ihr damit die poetische Taufe gegeben. Seine einseitige Betonung des epigrammatischen Elements aber hat dazu beigetragen, das Madrigal der Musik zu entfremden. Ein Häufchen wohlmeinender, aber im Ganzen mittelmässiger Poeten bemühte sich vergebens, dem Fremdling das volle Bürgerrecht zu sichern. Was Zieglers Freunde gebaut hatten, zerstörten die Galanten wieder durch ihre Gleichgültigkeit gegen die wenigen formellen Kennzeichen des Madrigals. Je mehr sich nun infolge des zunehmenden französischen Einflusses die madrigalähnlichen Formen häuften, desto leichter und rascher musste Verwechselung und Vermischung mit diesen eintreten, und damit war das Schicksal des Madrigals besiegelt. Seine Wichtigkeit für die Entwickelung des freien Verses ist von Koberstein, von Waldberg und Minor genügend gewürdigt worden. Im Laufe des 18. Jahrhunderts, da es zur litterarischen Merkwürdigkeit herabgesunken war, verlor es vollständig seine einstige Bedeutung, und der letzte von W. Schlegel angeregte Versuch, dem Madrigal wieder ein Plätzchen in der deutschen Litteratur zu sichern, ist noch rascher und gründlicher verunglückt als der erste. Er ist entsprungen aus schulmässigen, nur auf die Form gerichteten Bestrebungen, welche sich am treffendsten kennzeichnen durch den einen Umstand, dass die geschickte Pose eines Guarino der natürlichen Grazie eines Tasso vorgezogen wurde. Diesem letzten Experiment möge mir erlaubt sein, ein Wort von Herder gegenüberzustellen, dessen Genius mit instinktiver Sicherheit erfasste, was deutschem

Geist und deutscher Sprache zu kommt. Er sagt[1]): „Die Poesie der Italiäner ist, was sie ihrem Ursprunge nach seyn wollte, Unterhaltung, accentuirte Konversation; das ist ihr Standpunkt. Ein Sonett, ein Madrigal wird adressirt .... kurz in allen Italiänischen Dichtern ist Konversation und Gesang herrschend; sie konversiren singend, sie singen dichtend", und weiter oben: „Der weitverhallende Wohlklang einer regelmässigen Italiänischen oder Spanischen Stanze, die schön verschlungene Harmonie eines vollkommenen Sonnets, Madrigals, oder einer vortrefflichen Canzone .... tönt so anmutig; der Tanz ihrer Sylben ist so ätherisch, dass ihn unsere deutsche Sprache, die ein ganz anderer Genius belebet, vielleicht auch nicht nachahmen sollte." In den romanischen Litteraturen selbst aber, speziell in der italienischen wurde nach der tiefgreifenden von Parini, Monti und Alfieri ins Werk gesetzten Revolution ganz vorzugsweise das Madrigal von dem Odium betroffen, das sich gegen die galante Lyrik erhob, so dass es sich davon wohl kaum wieder erholen wird. — Hätte Dante das Madrigal mit seiner Dichterhand berührt, so wäre es vielleicht diesen Stürmen entgangen. — Schlegels Versuch war somit nicht bloss vom Stand der deutschen Litteratur aus ein Anachronismus: das Madrigal ist allenthalben mit samt den galanten Dichtern zu Grabe gegangen.

---

[1]) Herders Sämmtliche Werke, hrsg. v. Bernh. Suphan. Band XVIII. Berlin 1883. p. 48, 52, 47 f.

Register.

Abschatz, H. Assmann v. 87—89, 119—123.
Ackermann, St. 32, 34.
Aelst, P. v. d. 30[1].
Agricola, G. L. 54, 67.
Alfieri, V. 160.
Alighieri, D. 160.
Amaranthes cf. Corvinus.
Amthor, C. H. 154.
Andreini, I. 102.
Aristaenetus 138[2].
Arteaga 8[2].
A. Z. 129.

Baldi, B. 6, 12[3].
Baekker, D. 115.
Beccau 151.
Bedaun, J. G. 75, 76.
Bembo, P. 6, 7, 10.
Bernander 156.
Bernhard, Ch. 25.
Boccaccio 1, 2[2].
Boileau 106.
Bonnecorse 130.
Bostel, L. v. 92.
Bostel, N. v. 141 f.
Brébeuf 146, 154.
Bredelow, H. 75, 76-78.
Brehm, Ch. 34, 35.
Bretschneider 72.
Brockes, B. H. 104, 109, 151—155.
Bruzen de la Marlinière 106.
Buchner, A. 30, 31.
Bussi Rabutin 131, 138, 139, 146.

Caccini, J. 5.
Canitz, Fr. v. 117, 118.
C. A. P. 129.
Capilupi, G. 16.
Cassola, L. 6.
Catull 138[2].
Celander cf. Gressel.
C. G. B. 129.
C. H. 102 cf. Hunold.
Chevreau 146.
Chiabrera, G. 9.
Confuso Accademico Ordito 135[1].
Corvinus, G. S. 140, 141.
Crescimbeni, G. M. 12.

Dante cf. Alighieri.
Dedekind, C. Ch. 38.
Diez, K. 12.
Diezel, V. 17.
Dolce, L. 7, 11.
Donati, A. d. G. 1, 2[2].
Donati, B. d. A. 1, 2[2].
Doni, G. B. 10.
Dowland 18.
D. V. A. 83.

E. G. 129.
Eschenburg, J. J. 158.

Feind, B. 92.
Feinler, G. 53, 72, 73.
Ferrabosco, C. 15.
Ferrari, O. 10.
Fleming, P. 32—34, 100.
Fontenelle 130.
Forster, G. 14.

Franck, S. 54, 79, 80.
Fridon 108[1].
Fugger, die 14, 15.

Gabrieli, A. 5, 15.
Gabrieli, G. 15.
Gambara, V. 6.
Gastoldi, G. 16, 33.
Geller, E. 38, 85.
Genest 146.
G. L. 84.
Gottsched, J. C. 102[3], 106, 108.
Grazzini, A. F. 6, 12[3].
Gressel, J. G. 144, 145.
Gruner, G. 84.
Gryphius, A. 90.
Gryphius, C. 117.
G. S. 129.
Guarino, G. B. 6, 21, 26, 47, 86 ff., 107, 114, 115, 118, 120, 121, 131 ff., 138[2], 142, 159.
Günther, C. 104, 149, 150.
G. v. A. 123. cf. Abschatz.

Hackenberger, A. 22.
Hagedorn, F. v. 154.
Hammerschmied, A. 22.
Hancke, B. 138[2], 146 – 148.
Harnisch, S. 17.
Harsdörffer, G. P. 36, 59.
Hassler, H. L. 15, 18-21.

Hassler, J. 15.
Haussmann, V. 16, 17, 21.
Heini, J. C. 80, 81.
Henrici (Picander) 156.
Herder, J. G. v. 12, 159, 160.
Hoefft 153.
Hoffende, der 116.
Hofmanswaldau, C. H. v. 85—88, 118.
Hohlberg, v. 156.
Huet, Cardinal 10.
Hunold, C. F. (Menantes) und C. H. (?) 81, 82, 91—93, 100, 108, 113[1], 126, 128, 129.

Jacobi, J. 53, 54, 66, 68—72.
J. G. M. 129.
J. J. M. 129.

Kaufmann, P. 16, 17.
Keiser, R. 98, 99.
Kempe, M. 47[2], 51 f., 53 f., 57, 58—62, 68.
Kindermann, B. 54, 57 f.
Klemm, J. 22.
Klesch, D. 117.
Klesch, C. 117.
Knittel, C. 74 f.
Knüpfer, S. 58[3].
Kobelius, J. A. 96.
König, J. U. 92, 119[1], 155.
Königsmarck, A. v. 109.
Koromandel 156.

La Motte 155.
Lasso, O. di 15, 19.
Leander aus Schlesien cf. Stolle.
Lemene, F. de 6.
Leoni, G. B. 48, 135[1].
Le Pays 124, 130, 153.
Lindner, F. 15.
Löwe, J. J. 58.
Logau, F. 75.
Lohenstein, D. C. v. 90, 101 f., 118 f.

Maior 103.
Malherbe, F. de 138[2].
Manfredi, M. 6.
Marenzio, L. 5, 8, 16.
Marino, G. B. 6, 27[1], 47, 118, 131 f., 135, 137, 138[2], 146, 147, 153, 156.
Mayer 155.
Meister 107.
Menagio, E. 147.
Menantes cf. Hunold.
Mencke, B. (Philander v. d. L.) 132[3], 137—140.
Minturno, A. 6, 7, 11.
Möhlich, G. 22.
Möller, J. G. 52.
Molza, F. M. 6.
Monteverde, C. 5.
Monti, F. di 15.
Monti, V. 160.
Morhof, D. G. 11, 56, 103, 104, 105[1], 117.
Moriz, Landgraf von Kassel 26.
Morley, Th. 18, 18[2].
Mühlpfort, H. 118.
Murtola, G. 131, 136.
Musculus, B. 18.
Myller, A. 17.

Navagoro, A. 6.
Negander, P. 18.
Neukirch, B. 123—125.
Neukirch, J. G. 106, 113.
Neumark, G. 55, 64.
Neumeister, E. 81, 99, 126—128 cf. auch Hunold.

Olearius, G. 53 f., 64, 66 f.
Omeis, M. D. 56 f., 109.
Opitz, M. 28, 29, 30, 30[1], 90, 103.

Palestrina 5.
Pegnitzschäfer, die 35, 100.
Penserade 130.
Peri, J. 29[1].
Petrarca 1, 2, 24, 36, 140, 147.
Philander v. d. Linde cf. Mencke.
Philidor v. Rudolstadt cf. Schwieger.
Philidor der Dorfferer cf. Stieler.
Picander cf. Henrici.
Pietsch. J. V. 156.
Poliziano, A. A. 30[1].
Postel, C. H. 92, 93.
Praetorius, B. 52.
Praetorius, M. 11, 43.
Profius, A. 17.

Rambach, J. J. 81—83.
Reinbaben, G. W. 94 f., 140.
Richey, M. 151 f.
Riemer, J. 110.
Rinuccini, O. 29, 30, 31.
Rist, J. 35, 52.
Rore, C. de 5.
Rosa, S. 49.
Rotth, A. C. 55, 91.
Rottmann, J. F. 103, 126.
Ruscelli, G. 7.

Sacchetti, F. 1, 2[2].
Salbinger 14.
Sarasin 138[2].
Sarbievius 138[2].
Sautelius 146.
Schallenberg, C. v. 14.
Schein, J. H. 18, 22, 23—25, 33.
Scherertz, F. 51.
Schirmer, D. 38—41, 49, 51.
Schlegel, W. 159 f.
Schmäkkende, der 116.
Schneider, M. 36.

Schütz, H. 15, 18, 21, 29, 42, 62, 158.
Schultze, C. 22.
Schwieger, J. (Philidor) 89.
Scudery, M. de 130.
Sherburne 138 [2].
Soldanieri, N. 1.
Staritz, J. 22.
Stechau, M. 52.
Stephani, J. 22.
Stieler, C. (Philidor der Dorfferer) 113 f.
Stockmann, E. 51 f., 53 f., 62—66, 68, 69.
Stockmann, P. 54, 95—98.
Stolle, G. (Leander a. S.) 114 [1], 129—137.
Stoppe, D. 155.
Strozzi, G. B. 6, 8, 11.

Tansillo, L. 6.
Tasso, T. 6, 21, 23, 24, 25, 28, 34, 38 [1], 47, 94, 107, 122, 134, 153, 159.
Tempo, A. da 1, 2.
Testu 146.
Trissino, G. 6, 7, 9, 11.
T. T. 129.

Uhsen, E. 103, 108, 111 f.
Urfé, H. de 26.

V. D. 129.
Vecchi, O. 5, 15, 16, 18.
Venosa, C. G.. Fürst von 5.
Voiture 130.

Weber, I. 126.
Weichmann, C. F. 143 [1], 150, 151, 152, 153, 154.
Weise, C. 52, 56, 103, 104 [1], 117.
Werder, D. v. dem 28, 36.
Wernicke, C. 107 f., 154.
Wilkens 147 [1], 151.
Willaert, H. 4, 5, 8.
Woltereck, C. 142 f.

Zesen, Ph. von 11, 37, 55. 100, 114—116.
Ziegler, C. 13, 42, 43—50, 72, 94, 105, 114, 135 [1], 158, 159.